VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM

Johann Sebastian Bach's Werke.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel.

VERZEICHNISS DER MITGLIEDER

DER

BACH-GESELLSCHAFT.

DIRECTORIUM.

Franz von Holstein, Vorsitzender.
J. Klengel, Schriftführer.
Breitkopf & Härtel, Cassirer.
C. F. Becker.
E. F. Richter.

AUSSCHUSS.

Heinr. Bellermann, Professor in Berlin.
Dr. Fr. Chrysander in Bergedorf.
Dr. Robert Franz, Musikdirector in Halle.
Niels W. Gade, Prof. u. Musikdirector in Copenhagen.
E. Grell, Prof. u. königl. Musikdirector in Berlin.
Dr. F. Hiller, städtischer Kapellmeister in Cöln.
J. Joachim, Professor in Berlin.
Dr. Ed. Krüger in Göttingen.
Fr. Lachner, königl. General-Musikdirector in München.
Dr. Franz Liszt in Pest.
Jul. Jos. Maier, Prof. und Custos der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek in München.
Gust. Nottebohm, Tonkünstler in Wien.
Dr. R. Papperitz, Lehrer am Conservatorium d. Musik in Leipzig.
C. Riedel, Prof. und Musikdirector in Leipzig.
Dr. J. Rietz, General-Musikdirector in Dresden.
Dr. Wilh. Rust, königl. Musikdirector in Berlin.
C. H. Schede, Geh. Ober-Regierungs-Rath in Berlin.
Dr. Ph. Spitta, Prof. in Berlin.
Freiherr von Tucher, q. Ober-Appellrath in München.

	Expl.
Seine Majestät der deutsche Kaiser, König von Preussen	20
Seine Majestät der Kaiser von Österreich	10
Seine Majestät der König von Sachsen	4
Ihre Majestät die Königin von Sachsen	1
Ihre Majestät die Königin von England	2
Seine Majestät König Georg von Hannover	10
Seine Königliche Hoheit der Grossherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach	2
Ihre Königliche Hoheit die Frau Grossherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach	4
Seine Königliche Hoheit der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin	3
Seine Hoheit der regierende Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha	3
Seine Hoheit der regierende Herzog von Sachsen-Meiningen	1
Seine Kön. Hoheit der Prinz-Gemahl Albert von England, Prinz von Sachsen-Koburg-Gotha †	1
Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Amalie von Sachsen †	1
Ihre Kaiserliche und Königliche Hoheit die Frau Prinzessin Victoria, Kronprinzessin des deutschen Reiches und von Preussen	1
Ihre Königliche Hoheit die Frau Landgräfin Friedrich von Hessen, geborene Prinzessin Anna von Preussen	1

	Expl.
Seine Königliche Hoheit der Prinz Albrecht von Preussen	1
Seine Königliche Hoheit der Herzog Maximilian in Bayern	1
Seine Hoheit der Herzog Bernhard von Sachsen-Meiningen	1
Seine Durchlaucht Heinrich IV. Prinz Reuss-Köstritz	1
Seine Durchlaucht der Fürst Karl Egon zu Fürstenberg	1

Das Königlich Preussische Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten 20

DEUTSCHES REICH & OESTERREICH.

Aachen. Expl.

Herr Breunung, Ferd., Musikdirector 1
Herr Brüggemann, Hofrath 1
Herr Hasenclever, Georg, Landrath 1

Altbrünn bei Brünn.

Herr Križkowsky, P., Augustiner Stifts-Priester und Regens-Chori zu St. Thomas 1

Altdorf bei Nürnberg.

Das königl. bayer. Schullehrer-Seminar 1

Altenburg.

Herr Dr. Stade, W., Herzogl. Hofkapellmeister 1

Arnstadt.

Herr Stade, H. B., Stadt-Cantor und Organist 1

Augsburg.

Der protestantische Kirchenchor 1

Barmen.

Der städtische Singverein 1
Herr Ibach Sohn, Rud. 1

Bergedorf bei Hamburg.

Herr Dr. Chrysander, Fr. 1

Berlin.

Der Domchor 1
Die königliche akademische Hochschule für Musik 1
Die königliche Bibliothek 1
Die Redaction der neuen Berliner Musikzeitung 1
Die Redaction der Berliner Musikzeitung: Echo 1
Die Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung 1
Die Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung 1
Herren Asher & Co. 1
Herr Bargiel, Woldem., Prof. an der Hochschule für Musik 1
Herr Bellermann, H., Professor 1
Herren Bote & Bock, Musikalienhandlung 1
Herr Deppe, Ludwig, Musikdirector 1
Herr Ehlert, Louis 1
Herr Dr. Franck, Eduard, königl. Professor und Musikdirector 1
Herr Gräfen 1
Herr Grasnick, Particulier 1
Herr Grell, E., Prof. und königl. Musikdirector 1
Herr Hahn, A., Musikdirector und Red. der Tonkunst 1
Herr Hirschberg, Ludwig 1
Herr Joachim, J., Professor 1
Herr Liepmannssohn, Leo, Buchhandlung 1
Herr Lührss, C., Tonkünstler 1
Herr Marquard 1
Frau Gräfin von Pourtalès 1
Herr Radecke, R., königl. Musikdirector 1
Herr Reissmann, A., Tonkünstler 1
Herr Rudorff, E., Professor 1
Herr Dr. Rust, Wilh., königl. Musikdirector 1
Herr Schede, Geh. Ober-Regierungsrath 1
Frau Dr. Schumann, Clara 1
Herr Baron Senfft v. Pilsach 1
Herr Dr. Spitta, Philipp, Professor 1
Herr Stern, J., Prof. und königl. Musikdirector 1
Herr Stockhausen, Julius, Musikdirector 1
Herr Taubert, W., königl. Ober-Kapellmeister 1
Herr Vierling, G., Musikdirector 1
Herr Wendel, C., Gesanglehrer 1
Herr Wichmann 1

Bernburg.

Herr Kanzler, Musikdirector 1

Bonn.

Herr Prof. Dr. Heimsöth 1
Herr Kyllmann, G. 1

Braunschweig.

Herrn H. Litolff's Verlag 1

Bremen.

Der Künstler-Verein 1
Die Singakademie 1
Herr Runge, Otto 1

Breslau.

Das königl. katholische Gymnasium 1
Das königl. Institut für Kirchenmusik 1
Die Singakademie 1
Die Leuckart'sche Sort. Buch- u. Musikhandlung 1
Herr Bohn, Emil, Organist 1
Herr Maske, Georg, Buchhändler 1
Herr Scholz, Bernhard, Kapellmeister 1

Carlsruhe.	Expl.
Der Cäcilienverein	1
Die grossherzogliche Hof-Kirchenmusik	1
Herr Hauser, Joseph, Kammersänger	1
Herr Dr. Schell, W., Professor am Polytechnikum	1
Coblenz.	
Herr von Beyer, General	1
Herr Dr. Hasenclever	1
Cöln.	
Der städtische Gesangverein	1
Das Oberbürgermeister-Amt	1
Die rheinische Musikschule	1
Herr Behr, H., Theater-Director	1
Herr Dr. Hiller, F., städtischer Kapellmeister	1
Herr Hompesch, N. J., Professor	1
Herr von Königslöw, Otto, Concertmeister	1
Cöthen.	
Herr Berendt, Albr., cand. theol.	1
Darmstadt.	
Die grossherzogliche Hofmusik	1
Dessau.	
Die herzogliche Hofkapelle	1
Detmold.	
Die fürstliche Hofkapelle	1
Dresden.	
Die königliche öffentliche Bibliothek	1
Der Tonkünstlerverein	1
Die Dreyssig'sche Singakademie	1
Fräulein Adelheid Einert	1
Herr Hoffarth, L., Musikalienhandlung	1
Herr Dr. Keuthe	1
Herr Leonhard, J. E., Professor am Conservatorium	1
Herr Meinardus, L., Musikdirector	1
Herr Dr. Rietz, J., General-Musikdirector	1
Herr Schurig, Volkmar, Kantor an der Annenkirche	1
Herr Zillmann, Theodor, Tonkünstler	1
Duisburg.	
Herr Curtius, Fr.	1
Düsseldorf.	
Der Gesang-Musikverein	1
Herr Tausch, Julius, Musikdirector	1
Elberfeld.	
Der Gesangverein	1
Frau Conrad Dunklenberg	1
Frau Louis Simons	1
Erlangen.	
Die königliche Universitäts-Bibliothek	1
Frankfurt a/M.	
Der Cäcilien-Verein	1

	Expl.
Herr Henkel, H., Tonkünstler	1
Herr Müller, C., Musikdirector	1
Herr Oppel, Wigand, Organist	1
Herr Reichard, G.	1
Herr Dr. Schlemmer	1
Herren Schott & Comp. Nachfolger, Musikalienhandlung	1
Herr Dr. Spiess, G. A.	1
Freiburg i/Br.	
Herr Dimmler, Hermann, Pianist	1
Herren Kaiser & Schiedmayer, Musikalienhandlung	1
Herr Schweitzer, Joh., Domkapellmeister	1
Gersfeld bei Fulda.	
Herr Graf Froberg-Montjoie	1
Görlitz.	
Herr von Keszycki, königl. Preuss. Kammerherr	1
Göttingen.	
Die königliche Universitäts-Bibliothek	1
Herr Prof. Dr. Baum, Geh. Obermedizinalrath	1
Graz.	
Herr Warteresiewicz, Severin	1
Grimma.	
Herr Steglich, E., Musikdirector	1
Halberstadt.	
Frau Krüger, Geheimräthin	1
Halle.	
Die Singakademie	1
Herr Fahrenberger, Schloss- und Dom-Organist	1
Herr Dr. Franz, R., Musikdirector	1
Herr Karmrodt, H., Musikalienhandlung	1
Herr Voretzsch, F., Musikdirector	1
Hamburg.	
Die Singakademie	1
Herr Armbrust, Organist	1
Herr von Bernuth, J., Director der Singakademie	1
Herr von Dommer, A., Musikgelehrter	1
Herr Eiermann, C. G.	1
Herr Grädener, C. G. P.	1
Herr Lallemant, Avé Th., Tonkünstler	1
Herren Mauke Söhne, Buchhandlung	1
Herr Otten, G. D., Musikdirector	1
Hannover.	
Das Lyceum	1
Herr Fischer, C. L., Hofkapellmeister	1
Herr Kestner, Hermann, Particulier	1
Heidelberg.	
Herr Dr. Sattler, G.	1
Hildburghausen.	
Herr Anding, M., Herzogl. Musikdirector	1
Hildesheim.	
Herr Nick, W., Musikdirector	1
Homberg.	
Das königl. preussische Seminar	1

Jena. Expl.

Herr Dr. Hartenstein, Professor 1
Herr Dr. Naumann, E., Universitäts-Musikdirector 1

Kaiserslautern.

Herr Maczewski, A., Musikdirector 1

Kiel.

Der Gesangverein 1
Herr Stange, H., Organist 1

Königsberg i/Pr.

Die königliche Bibliothek 1
Die musikalische Akademie 1
Herr Klingner, C., Tribunalsrath 1
Herr Müller, E., Musikalienhandlung 1

Kremsmünster.

Herr Kerschbaum, P. Maximilian, Capitular und Musikdirector 1

Leipzig.

Der Bach-Verein 1
Die Concert-Direction 1
Das Conservatorium der Musik 1
Die Stadt-Bibliothek 1
Herr Becker, C. F. 1
Herren Breitkopf und Härtel, Musikalienhandlung 1
Herrn Brockhaus' Sortiment 1
Frau Prof. Czermak 1
Herr Dr. Engelmann, Wilh., Buchhändler 1
Frau Prof. Dr. Frege, Livia 1
Herr Grabau, A., Tonkünstler 1
Herr von Herzogenberg, Heinrich 1
Herr von Holstein, Franz 1
Herr Kirchner, Th., Musikdirector 1
Herr Klemm, C. A., Musikalienhändler 1
Herr Dr. Klengel, J. 1
Herr Köhler, K. F., Buchhandlung 1
Herr von Kolatschewsky 1
Herr Dr. Lampe senior, C., Kaufmann 1
Herr Naumann, Justus, Buchhandlung 1
Herr Dr. Papperitz, Lehrer am Conservatorium der Musik 1
Herr Dr. Petschke, Advocat 1
Herr Prof. Richter, E. F., Cantor u. Musikdirector 1
Herr Riedel, C., Professor und Musikdirector 1
Herr Schuberth, Julius, Musikalienhandlung 1
Frau Dr. Seeburg 1
Herr Dr. Voigt, Woldem. 1

Liegnitz.

Herr Fritze, W. 1

Linz.

Der Musikverein 1

Luxemburg.

Herr von Scherff, Advokat 1

Ludwigshafen.

Herr Jäger, A., Königl. Reg.-Rath und Director der pfälzischen Eisenbahn 1

Lüneburg.

Herr Uellner, C., Organist 1

Magdeburg.

Herr Heinrichshofen, Musikalienhandlung 1
Herr Rebling, G., Organist und Musikdirector 1

Mainz. Expl.

Die Liedertafel 1

Mannheim.

Herr Heckel, K. F., Musikalienhandlung 1

Marburg.

Herr Prof. Dr. Wagener 1
Herr Wolff, Leonhard, Akadem. Musikdirector 1

Pr. Minden.

Herr Drobisch, Musikdirector. 1

München.

Das Conservatorium der Musik 1
Die königliche Hof-Musik-Intendanz 1
Die königliche Hof- und Staatsbibliothek 1
Herr Ackermann, Th., Buchhandlung 1
Herr Grenzebach, E., Musikdirector 1
Herr Lachner, Fr., königl. General-Musikdirector 1
Herr Levi, H., Hofkapellmeister 1
Herr Freiherr von Lilienkron 1
Herr Prof. Maier, J., Custos der musikal. Abtheilung der königl. Bibliothek 1
Herr Freiherr von Perfall, C. 1
Herr Professor Planck 1
Herr Prof. Dr. Riehl, W. H. 1
Herr v. Sahr, H., Tonkünstler 1
Herr Freiherr von Tucher, q. Ober-Appellrath 1
Herr Wanner, Chr., Prof. am k. Conserv. d. Musik † 1
Herr Wüllner, Fr., Kapellmeister 1

Münster.

Herr Barth, Richard, Concertmeister 1
Herr Grimm, Julius O., Musikdirector 1

Naumburg.

Frau Krug, Geheimräthin 1

Neuburg a. d. Donau.

Das königliche bayer. Seminar 1
Herr Unterbirker, Schullehrer 1

Neuwied.

Herr Steinhausen, F. C. W., Musikdirector 1

Niesky.

Herr Geller, A. F., Inspector 1

Nossen.

Das königl. sächs. Seminar 1

Offenbach a/M.

Herr Friese, E., Concertmeister 1
Herr Philips, Eugen 1

Oldenburg.

Herr Dietrich, A., Hofkapellmeister 1

Pest.

Herr Abbé Dr. Liszt, Franz 1

Plauen im Voigtl.

Das königl. sächs. Seminar

Posen.

Herr Gräbe, A., Appellations-Gerichtsrath 1

Rheineck (Schloss).

Herr von Bethmann-Hollweg, Geh. Ober-Reg.-Rath 1

Rostock.	Expl.
Herr Zerck, Organist †	1
Rüdesheim.	
Herr von Beckerath, Rud.	1
Salzburg.	
Herr Esser, H., Hofkapellmeister †	1
Schwerin.	
Herr Dr. Mettenheimer, Medizinalrath und Grossherzogl. Leibarzt	1
Herr Trutschel, Anton, Musikalienhandlung	1
Sondershausen.	
Die fürstliche Hofkapelle	1
Spandau.	
Herr Schulz, Franz, Organist	1
Stettin.	
Herr Prof. Dr. Calo, F. F. †	1
Herr Dohrn, C. A.	1
Herr Flügel, G., königl. Musikdir. u. Schlossorganist	1
Herr Mayer, W., Apotheker	1
Strassburg im Elsass.	
Herr Stockhausen, Franz, Director am Conserv. der Musik	1
Stuttgart.	
Die königl. Hand-Bibliothek	1
Der Verein für klassische Kirchenmusik	1
Herr Abert, J. J., Hofkapellmeister	1
Herr Pruckner, Dionys, Hofpianist	1
Herr Zumsteeg, G. A., Musikalienhandlung	1
Tarna Eörs.	
Herr Baron von Orzy, F.	1

Tübingen.	Expl.
Die königliche Universitäts-Bibliothek	1
Herr Scherzer, O., Universitäts-Musikdirector	1
Weimar.	
Herr Baron Walter von Goethe, Grossh. Kammerherr	1
Wernigerode.	
Herr Trautermann, G., Musikdirector	1
Wien.	
Die Singakademie	1
Herr Brahms, J., Tonkünstler	1
Herr van Bruyck, C., Tonkünstler	1
Herren Buchholz & Diebel, Buchhandlung	1
Herr Dr. Gehring, Franz	1
Herr Jüllig, Franz	1
Herr Kiss, Akos, Privatier	1
Herr Graf Laurencin	1
Herr Nottebohm, Gustav, Tonkünstler	1
Herr Prof. Schenner, Wilhelm	1
Herr Schmidt, R.	1
Herr Schreiber, Friedr., Musikalienhandlung	1
Frau Baronin Sina, Marie	1
Herr J. Freiherr von Vesque-Püttlingen, k. k. Sectionschef	1
Herr Dr. Zeller, K.	1
Wiesbaden.	
Der Cäcilienverein	1
Herr Bogler, C., Collaborator	1
Herr Baron von Korff, N.	1
Herr Marpurg, F., Hofkapellmeister a. D.	1
Zehdenick.	
Herr Saran, A., Superintendent	1
Zittau.	
Der Gymnasial-Chor	1
Zwickau.	
Der Musikverein	1

AUSLAND.

BELGIEN.

	Expl.
Antwerpen.	
Herr Possoz, H.	1
Brügge.	
Herr Hoffmann, Musikalienhandlung	1
Brüssel.	
Die königliche Bibliothek	1
Das Conservatorium der Musik	1
Herr Brassin, Louis, Prof. am Conservat. der Musik	1
Herr Gevaert, F. A.	1
Herr Guilmant	1
Herr Graf von Hadelin Liedekerke-Beaufort	1
Herr Pardon, Felix, Tonkünstler	1
Fräulein Reitz, Pauline	1
Herren Gebr. Schott, Musikalienhandlung	1
Gent.	
Das Conservatorium der Musik	1
Mons.	
Die Akademie der Musik	1

DÄNEMARK.

Copenhagen.	
Die grosse Königliche Bibliothek	1
Der Musikverein	1
Herr Barneckow	1
Herr Prof. Gade, Niels W., Musikdirector	1
Herr Hartmann, J. P. E., Professor	1
Herr Heise, P., Organist	1
Herr Graf Lerche, C. A.	2
Herr Winding, August, Tonkünstler	1

ENGLAND.

(Subscriptionen für England werden stets angenommen bei den Herren *Novello, Ewer & Cie*, 1 Berners-Street, W. London.)

	Expl.
Bristol.	
Herr Ames, G. A.	1
Cambridge.	
Die Universitäts-Bibliothek	1
Herr Balfour, A. T.	1
Herr Browning, Oscar, King's College	1
Herr Lunn, J. R.	1
Herr Power, Joseph †	1
Herr Stanford, C. Villiers	1
Chichester.	
Herr Goddard, E.	1
Dover.	
Herr Herbert, George	1
Edinburgh.	
Die Universitäts-Bibliothek	1
Herr Dickson, Archibald	1
Ely Cathedral.	
Herr Dr. Chipp	1
Exeter.	
Herr Angel, Alfred	1
Herr Hake, E.	1
Henley.	
Herr Thorne, E. H.	1
Leeds.	
Herr Atkinson, J. W.	1
Herr Dr. Spark, W.	1
Leicester.	
Herr Löhr, George S. L.	1
Liverpool.	
Herr Audsley, G. A.	1
London.	
Das britische Museum	1
Die Sacred Harmonic Society	1
Herr Barrow, S.	1
Herr Barry, C. A.	1
Herr Benedict, Julius	1
Herr Bennett, J. R.	1
Herr Best, W. T.	1
Herr Cooper, G.	1
Herr Dannreuther, Ed.	1
Herren Dulau & Co., Buchhandlung	1
Herr Ellissen, G.	1
Herr Fowler, W. W.	1
Herr Goldschmidt, Otto	1
Herr Grove, George	1
Frau Hamilton, Nisbet	1
Herr Hopkins, E. G.	1
Herr Hullah, J.	1
Herr Jervis, Vincent	1
Herr Jones, George David	1
Herr Lemmens	1
Herr May, E. Colett	1
Herren Novello, Ewer & Co., Musikalienhandlung	2
Herr Oakeley, H. S.	1
Herr Pauer, Ernst	1
Herr Prout, Ebenezer	1
Herr Quaritch, B.	1
Frau Stirling, E.	1
Herr Werner, L.	1
Herr Westbrook, W. J.	1
Manchester.	
Herr Foulkes, W.	1
Herr Hallé, C.	1
Herr Hecht, Eduard	1
Manningham.	
Herr Dr. Hayne, L. G.	1
Oxford.	
Herr Allchin, Howell	1
Herr Prof. Ouseley, Gore	1
Slough.	
Herr Ouseley, F., Baronet	1
Tenbury.	
Herr Darnell, Rob. M., Capitain d. 1. York-Regim.	1
Uppingham.	
Herr David. Paul	1

FRANKREICH.

(Subscriptionen für Frankreich werden stets angenommen bei Herrn *J. Maho*, 25 rue du Faubourg St. Honoré, Paris.)

Carcassonne.	
Herr Charles de Rolland du Roquan	1
Havre.	
Herr Oechsner, A.	1
Lyon.	
Herr Rivet, Theodor	1
Montpellier.	
Herr Laurens, Secretair der medicinischen Facultät	1

Nantes.	Expl.
Herr Crahay, L.	1
Paris.	
Die National-Bibliothek	1
Das Conservatorium der Musik	1
Der Prinz von Villafranca	1
Herr Professor Alkan	1
Herr Baudouin, Tonkünstler	1
Herr Behrens, Ad.	1
Herr von Beriot, Sohn	1
Frau Gräfin Branicka	2
Herr Busine, Professor	1
Herr de Courcel	1
Herr Damcke, B. †	1
Herren Durand, Schönewerck & Comp., Musikalienhandlung	1
Herr Franck A., Buchhandlung	1
Herr von Froberville, E.	1
Herr Gouvy, Th.	1
Herren Haar & Steinert, Buchhandlung	1
Herr Heyberger, J., Musikdirector	1
Herr Kleinfelder †	1
Herr Lamoureux, Charles	1
Madame de Lavergne	1
Herr Lenepveu	1
Fräulein Lewkowicz	1
Herr Liepmannssohn, L., Buchhandlung	1
Herr Maho, J., Musikalienhandlung	1
Madame Marjolin-Scheffer	1
Herr Pfeiffer, Georges J.	1
Herren Pleyel, Wolff & Co.	1
Madame de Ridder	1
Herr Rodrique, E., Bankier	1
Herr Sainbris	1
Herr Saint Saëns, Camille, Tonkünstler	1
Frau Szarvady, Wilhelmine	1
Herr Tellefsen, T. D. A. †	1
Frau Viardot-Garcia, Pauline	1
Herr Wolff, A., Tonkünstler	1
Pau.	
Madame de St. Cricq Dartigaux †	1
ITALIEN.	
Mailand.	
Herr Hoepli, U., Buchhandlung	1
Neapel.	
Herr Florimo, Fr., Bibliothekar	1
NIEDERLANDE.	
Haag.	
Herr Nicolai, W. F. G., Musikdirector	1
Rotterdam.	
Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst	1
Herr de Jonge van Ellemeet	1
Herr v. Lange, S., Organist der wallonischen Kirche	1
Herr Serruys, Alex., Gen.-Consul	1
NORWEGEN.	
Christiania.	
Herr Lindemann, L. M., Organist	1
Herr Stang, W. B., Dr. phil.	1

RUSSLAND.	Expl.
Helsingfors.	
Herr Faltin, R., Univ.-Musikdirector	1
Mitau.	
Herr Postel, Organist	1
Moskau.	
Herr Jürgenson, P. J., Musikalienhandlung	1
St. Petersburg.	
Die russische Musikgesellschaft	1
Herr Albrecht, Robert	1
Herr Becker, Carl, Staatsrath	1
Herr Bernard, M., Musikalienhandlung	1
Herr Büttner, A., Musikalienhandlung	1
Riga.	
Die Stadtbibliothek	1
Herr Bergner, W., Organist	1
Herr Deubner, J., Buchhandlung	1
Herr Pacht, Pastor	1
Herr von Rudnitzki	1
Warschau.	
Herr Freyer, A., Organist	1
SCHWEDEN.	
Lund.	
Die musikalische Kapelle	1
Norköping.	
Herr Anjou, N. J., Just. u. Rathsherr †	1
Stockholm.	
Die königliche Musik-Academie	1
Herr Hägg, Jacob	1
Herr Hallström, Ivar	1
Herr Lindblad, A. F.	1
Herr Rubenson, F. A.	1
Upsala.	
Die königliche akademische Kapelle	1
SCHWEIZ.	
Basel.	
Der Gesangverein	1
Herr Bagge, Selmar, Director der Allgemeinen Musikschule	1
Herr Löw, Rudolph, Tonkünstler	1
Herr Riggenbach Stehlin	1
Herr Thurneysen, E.	1
Herr Volkland, A., Kapellmeister	1
Herr Walther, A., Musikdirector	1

Bern.	Expl.
Die Eidgenössische Musikgesellschaft	1
Lausanne.	
St. Cäcilia, Gesangverein	1
Schaffhausen.	
Herr Imhof, Pfarrer	1
Winterthur.	
Herr Rieter-Biedermann, J., Musikalienhandlung	1
Zürich.	
Frau Schnyder von Wartensee	1

VEREINIGTE STAATEN.

Baltimore.	Expl.
Peabody Institute, Musikal Library	1
Boston.	
Harvard, Musical Association	1
Herr Dresel, Otto	1
Herr Leonhard, Hugo	1
Herr Dr. Suckermann	1
Hartford (Connecticut).	
Herr Lyman, Christopher C.	1
Montréal (Canada).	
Herr Warren, S. P.	1
New-Haven.	
Yale College	1
Ogdensburg.	
Herr Dumouchel, Edouard A.	1
New-York.	
Herren Martens Brothers, Musikalienhandlung	1
Herr Schirmer, G. Musikalienhandlung	1
Herr Dr. Ritter, Fr. L.	1
Herr Thomas, Theodor	1
Oberlin.	
Herr Cady, Calvin B.	1

Joh. Seb. Bach's
Kirchencantaten.

Elfter Band.

Nº 101 — 110.

101. Nimm von uns, Herr, du treuer Gott.
102. Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben.
103. Ihr werdet weinen und heulen.
104. Du Hirte Israël, höre.
105. Herr, gehe nicht in's Gericht.
106. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
107. Was willst du dich betrüben.
108. Es ist euch gut, daß ich hingehe.
109. Ich glaube, lieber Herr.
110. Unser Mund sei voll Lachens.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft
zu Leipzig.

VORWORT.

Allgemeines.

A. Geschichtliches,
B. Bezifferungen,
C. Schreibgebräuche.

A. Geschichtliches.

Es dürfte als bekannt vorauszusetzen sein, dass im vorigen Jahrhundert von den gesammten Werken J. S. Bach's, die er für Gesang geschrieben, nur Cantate 71, «*Gott ist mein König*», im Jahre 1708 und zwar in der damals freien Reichsstadt Mühlhausen gedruckt worden ist. Auch in der ersten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts geschah wenig dafür. Bis zum Jahre 1850, als unsere Gesellschaft in's Leben trat, erschienen zwischen 1821—1850 der Reihe nach folgende 14 Cantaten:

Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, herausgegeben von Friedrich Schneider, im Jahre 1821:

1. Ein' feste Burg ist unser Gott. (Siehe Jahrgang 18, Nr. 80.)

Bei Simrock in Bonn, herausgegeben von A. Bernh. Marx, im Jahre 1830:

2. Litanei, Nimm von uns Herr,
3. Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben,
4. Ihr werdet weinen und heulen,
5. Du Hirte Israël, höre,
6. Herr, gehe nicht in's Gericht,
7. Gottes Zeit.

Bei Trautwein und Comp. in Berlin, herausgegeben von J. P. Schmidt, im Jahre 1843 ff.:

8. Nimm was dein ist,
9. Himmelskönig, sei willkommen,
10. Barmherziges Herze der ewigen Liebe,
11. Siehe zu, dass deine Gottesfurcht.

Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, als Notenbeilage zu Band III von C. v. Winterfeld's «evangelischem Kirchengesang», im Jahre 1847:

12. Warum betrübst du dich, mein Herz,
13. Wachet auf, ruft uns die Stimme,
14. Also hat Gott die Welt geliebt. (Siehe Jahrgang 16, Nr. 68.)

Für alle Ausgaben dieser Periode flossen jedoch die Quellen, um die Werke unseres Meisters in aller Reinheit herzustellen, mehr oder weniger trübe. Über zwei Fälle, nämlich über die Cantaten: «*Ein' feste Burg*» und «*Also hat Gott die Welt geliebt*», wurde bereits in den Vorworten zu Band 16 und 18 Bericht erstattet. Heute liegen weitere sechs Fälle vor, indem unsere Ausgabe die sogenannten Simrock'schen oder Marx'schen Cantaten in authentischer Gestalt der Öffentlichkeit übergiebt.

Mit Recht zu den bedeutendsten Werken auf diesem Gebiete zählend, habe ich von ihrem ersten Herausgeber, Herrn Professor Marx in Berlin, nie mit Bestimmtheit erfahren können, welche Vorlagen er zu seiner Ausgabe benutzt haben mag. Seine Antworten waren stets unbestimmt und ausweichend. Einmal nannte er die Bibliothek des Joachimsthales zu Berlin als solche. Letztere hat indessen drei der Cantaten, die Nummern 102, 103 und 104 unserer Ausgabe, niemals besessen, während Nr. 105 dort nur unvollständig vorliegt. Jedenfalls zeigte sich die Simrock'sche Ausgabe nach vorgenommener Revision als sehr mangelhaft und unzuverlässig. Von Cantate 101, «*Nimm von uns, Herr*», finden wir nur den ersten Chor mitgetheilt, während in Cantate 104, «*Du Hirte Israël*», die dritte Oboe gänzlich fehlt. Zahllose Fehler fanden sich namentlich in Cantate 103, «*Ihr werdet weinen*», und statt des Originales der Cantate 102, «*Herr, deine Augen*», bringt sie dies Werk durchweg in einer Bearbeitung von C. Ph. E. Bach.

Wenn ich nun auch mit ziemlicher Sicherheit annehmen darf, bei meinen Arbeiten einige der vom Professor Marx benutzten Vorlagen wieder erkannt zu haben, so ist dieses doch nicht durchgängig der Fall. Vorlagen waren ihm für Cantate 101 eine ebenfalls unvollständige Abschrift von Friedemann Bach; für Cantate 103 die damals auf der Singakademie befindliche, ziemlich unleserlich geschriebene Originalpartitur; für Cantate 106 eine Copie aus Pölchau's grosser Sammlung, die derselbe von Zelter bekommen hatte, jetzt aber Eigenthum der Königlichen Bibliothek ist.

Für die übrigen drei Cantaten sind mir dagegen die damaligen Quellen unbekannt geblieben, also auch «die vollständige Partitur der Cantate «*Herr, deine Augen*» in C. Ph. E. Bach'scher Umarbeitung und Lesart». Es haben sich indessen Dokumente in hinreichender Zahl und vollkommenster Authenticität erhalten, um jenes Falsificat als solches zu kennzeichnen. Indem Ausführlicheres darüber dem Specialberichte für Cantate 102 angehört, so sei doch schon hier bemerkt:

1) dass sämmtliche authentische Vorlagen, Autographe wie Abschriften aus ältester Zeit, nicht «für» sondern «gegen» die C. Ph. E. Bach'sche Lesart Zeugniss ablegen;
2) dass vielmehr diese C. Ph. E. Bach'sche Bearbeitung, — wie wir sie aus der Marx'schen Ausgabe kennen, und wie sie später aus den mit *f*) und *g*) verzeichneten Vorlagen als solche ihre Bestätigung findet, — nur in solchen Handschriften vorkommt, die den Bearbeiter selbst zum Verfasser haben.

Ferner kann an dieser Stelle noch darauf hingewiesen werden, wie C. Ph. E. Bach's Bearbeitung aus einer Zeit datirt, in der seine Handschrift durchweg das höchste Alter des Schreibers verräth. Man darf aus diesem Grunde die Entstehung derselben in die nächste Zeit vor seinem im Jahre 1788 erfolgten Tode ansetzen, während die den Originalen treu folgenden Handschriften des oft bewährten, höchst zuverlässigen S. Hering aus der Zeit um 1760 stammen. (Siehe Jahrgang XXI erste Lieferung, Seite 15—17 des Vorwortes.)

In erfreulicher Weise vermehrt sich mit fortschreitender Veröffentlichung der bisher unbekannten Kirchenwerke Bach's auch die Möglichkeit, ihre Entstehung der Zeitfolge nach zu bestimmen. Auf Jahr und Tag kann es dabei augenblicklich nicht ankommen. Von seinen Hauptwerken, der Matthäuspassion (1729), der Hmoll Messe (1733), dem Weihnachts-Oratorium (1734), der Trauerode (1727), dem Wohltemperirten Claviere (1722 und 1744), und vielen anderen, grösseren wie kleineren Compositionen wissen wir die Jahreszahlen aus authentischen Quellen*). Für die übrigen Werke

---

*) In dankbar anzuerkennender Weise stellt mir soeben Herr Dr. Prieger zwei Handschriften zur Verfügung, von denen die eine die beiden ersten Präludien und Fugen aus dem ersten Theile des Wohltemperirten Clavieres, die andere die 15 Inventionen und Sinfonieen enthält. Nach den bekannten, umständlichen Titeln folgen hier nachstehende, sehr genaue Angaben:

a) für das Wohltemperirte Clavier:

«*ão.* 1723. | *Decopirt* | *H. Gerber.* | *Lipsiae die* 21. *Novemb.* | 1725»;

dürfte es vorläufig genügen, sie allmählig nach Perioden ordnen zu können, und es steht zu hoffen, dass sich dieses Ziel annähernd erreichen lassen wird. Bach's Entwickelungsgang selbst veranlasst diese Theilung, und ordnet nachstehende vier Gruppen:

1. Die Arnstadt-Mühlhausener Periode, 1703—1708, die mit der Cantate Nr. 71 «*Gott ist mein König*» vom Jahre 1708 ihren Höhepunkt erreicht.
2. Die Weimar'sche Periode, 1709—1717. In ihr erglänzen drei Sterne ersten Ranges: *per ogni tempo*: «*Ich hatte viel Bekümmerniss*» vom Jahre 1714, «*Gottes Zeit*» um 1711, und «*Wachet, betet*» vom Jahre 1716.
3. Die Cöthen'sche Periode mit ihren überreichen Instrumentalschätzen.
4. Die Leipziger Periode, die mehrere Unterabtheilungen nöthig machen dürfte.

Diese Ordnung und Gruppirung, die präcisere Jahreszahlen nicht ausschliesst, wird nicht allein für Darstellung von Bach's Lebensgang, seinem Wirken und Schaffen die klarste, überzeugendste sein, sondern auch für Würdigung seiner Erscheinung in Bezug auf Kunst- und Kulturgeschichte.

Die Mittel, dies Ziel zu erreichen, sind doppelter Art. Äussere wie innere Merkmale finden sich je mehr und mehr, die verbunden eine doppelte Sonde bilden, um aus Übereinstimmung beider wohlbegründete Schlüsse zu ziehen. Freilich dürfen wir nicht vergessen, wenn wir z. B. auf Papier und Wasserzeichen achten, dass keine Handelssperre den Gebrauch desselben auf bestimmte Orte einengte; oder, wenn wir auf besondere lokale Lesarten der Choräle stossen, dass Bach nie aufgehört hat, von seinem jeweiligen Wohnsitz aus für fremde Städte zu componiren. Erwiesenermassen schuf er in Weimar auch für Weissenfels («*Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd*»), in Cöthen für den Markgrafen von Brandenburg (sechs grosse Concerte), in Leipzig für Cöthen («*Steigt freudig in die Luft*»), für Dresden (die Hmoll Messe), für Störmthal («*Höchsterwünschtes Freudenfest*») u. s. f. Auch die Verwendung der Oboe d'amore, die im Jahre 1720 erfunden wurde, kann nicht absolut massgebend sein. Wenn z. B. von der ersten Gestalt der Matthäuspassion auch nicht eine Orchester- und Singstimme mehr übrig ist, sondern alle der zweiten Bearbeitung folgen, so kann es inbetreff des Oster-Oratoriums, jener Thatsache gegenüber, nur ein glücklicher Zufall genannt werden, dass sich hier auch Stimmen nach der ersten Bearbeitung erhalten haben, von denen uns die Stimme für gewöhnliche Oboe darauf aufmerksam macht: wie ihre Umwandlung in Oboe d'amore erst später erfolgte, und wie deshalb aus dem Vorkommen der letzteren an sich kein Schluss für Entstehung des Werkes gezogen werden dürfte. Glücklicherweise treffen aber fast immer verschiedene, innere wie äussere Kennzeichen zusammen. Stützen wir uns auf die Thatsache, dass weder in den mit grösster Sorgfalt von Bach eigenhändig geschriebenen Stimmen zur Matthäuspassion, noch in dem sogenannten Volkmann'schen Autograph vom ersten Theile des Wohltemperirten Clavieres, datirt vom Jahre 1732, das Doppelkreuz vorkommt, so fällt die Zeit seines Gebrauches bei ihm offenbar erst nach dieser Zeit.

Wenn wir nun in den Cantaten Nr. 103 «*Ihr werdet weinen*» und 107 «*Was willst du dich betrüben*» diesem neuen Zeichen begegnen (Seite 78, Takt 6, und Seite 187, Takt 6), so spricht auch der musikalische Werth beider Werke dafür, sie in die Periode nach 1732 zu verweisen*).

---

b) für die Inventionen und Sinfonieen:

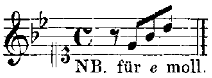
(auf dem Titel) «*Anno* 1723», (am Ende) «*descr. Lipsiae d.* 22. *Januarii A°* 1725 | *per H. N. Gerberum*».

H. N. Gerber war von 1725 bis 1726 zwei Jahre lang Bach's Schüler. Es liegt aber auf der Hand: dass Bach weder in der Zeit seiner Bewerbung und Einführung in Leipzig, noch in der Zeit des Umzuges von Cöthen nach Leipzig, noch in den ersten Monaten seiner neuen Amtsthätigkeit, die am 30. Mai 1723 begann, derartige Werke componiren konnte, die jener Stellung fern lagen. Bach selbst datirte auf dem Volkmann'schen Autographe bekanntlich «Anno 1722». Unterscheiden wir Entstehung und Abschluss, erste Niederschrift und Reinschrift der umfangreichen Werke, so dürfte hierin ein Ausgleich der scheinbaren Differenz zu finden sein: wenn wir die Gerber'schen Angaben auf die wahrscheinlich in den ersten Monaten des Jahres 1723 stattgehabte Schlussredaction beziehen.

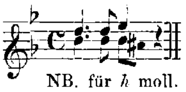
*) Siehe Näheres unter «Allgemeines» *C.* 4. (Seite XXII), sowie auch in dem Specialbericht der betreffenden Cantaten unter dem Titel «Besonderes» zu Seite 78 und 187.

Ebenso verhält es sich mit einer Anzahl von Cantaten, in denen die Oboe d'amore Zeugniss ablegen hilft.

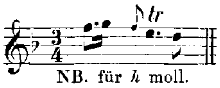
Selbstverständlich konnte unmittelbar mit und nach ihrer Erfindung kein System ihrer zweckmässigsten Notirung vorliegen. Dasselbe musste vielmehr erst durch die Praxis gesucht und gefunden werden. Sie erscheint deshalb bei unserem Meister bald in *C*-, bald in *A*-Stimmung. Letztere wechselt in folgenden drei Arten der Niederschrift:

1) im Jahre 1723, nach Cantate 76, «*Die Himmel erzählen*», Seite 221: 

NB. für *e* moll.

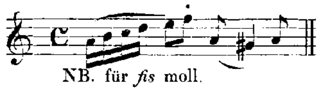
2) im Jahre 1733, nach H moll Messe, Vorwort Seite 18, Anmerk. zum *Kyrie*: 

NB. für *h* moll.

3) im Jahre 1737, nach Cantate «*Angenehmes Wiederau*», Jahrgang V[1], Vorwort Seite 34, Anmerkung zu Seite 404, Oboe: 

NB. für *h* moll.

desgleichen nach Jahrgang XX[2], Cantate «*Schleicht, spielende Wellen*» Seite 41:



NB. für *fis* moll.

Sämmtliche Jahreszahlen sind in authentischer Weise verbürgt, sowohl für die oben verzeichneten Werke selbst, als auch für die aus ihnen geschöpften Schreibweisen. In Cantate 76, «*Die Himmel erzählen*», vom Jahre 1723, sind aber nicht letztere allein, sondern auch die Formen des Hauptchores — (Einleitung und Fuge) — und mit diesen der figurirte Schlusschoral charakteristische Zeugnisse jener Periode. Vereint wiederholen sich jene Formen in dem Probestücke für Leipzig, Cantate 22, «*Jesus nahm zu sich*»; theilweis in dem Schlusschorale der ungedruckten Cantate «*Ärgre dich, o Seele, nicht*», zwei Werke, die ebenfalls aus dem Jahre 1723 stammen. So wird uns durch jene drei Cantaten ein dreifacher Maassstab in die Hand gedrückt, den wir vollberechtigt an zwei andere Werke derselben Art anlegen dürfen, nämlich an

Nr. 24, «*Ein ungefärbt Gemüthe*», und

Nr. 75, «*Die Elenden sollen essen*».

Gemeinsame Schreibweise der Oboi d'amore, gemeinsame Ausprägung der Formen, Beides führt die genannten Cantaten auf das Geburtsjahr ihrer drei Schwestern zurück, mit denen sie, durch Verwandtschaft eng verbunden, eine bestimmte, feste Basis für weitere Forschungen gewähren. Es sind also nachstehende fünf Cantaten:

Nr. 22, «*Jesus nahm zu sich die Zwölfe*», . . am Sonntage Esto mihi,
Nr. 24, «*Ein ungefärbt Gemüthe*». . . . . am 4. Sonntage nach Trinitatis,
Nr. 75, «*Die Elenden sollen essen*», ... am 1. Sonntage nach Trinitatis*),
Nr. 76, «*Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*», am 2. Sonntage nach Trinitatis,
fünftens, «*Ärgre dich, o Seele, nicht*», . . . am 7. Sonntage nach Trinitatis,

---

*) Nach der «Leipziger Universitäts-Geschichte von Coerner 1723 Th. 5, Seite 514» hatte Bach «den 30. May, als am 1. Sonntag nach Trinitatis mit gutem Applause in Leipzig seine erste Musik aufgeführt». Höchstwahrscheinlich war es Cantate 75, welcher eine Woche später Nr. 76 folgte. Wohl nicht ohne Absicht scheint in jener Antritts-Musik — «*Die Elenden sollen essen*» — ein besonderer Accent auf die Wahl der Melodie: «*Was Gott thut, das ist wohlgethan*» gelegt zu sein, indem sie nicht allein in doppelter Bearbeitung, sondern auch drei Mal an hervorragender Stelle erscheint. Jedenfalls legte Bach auf den figurirten Choral (Jahrgang 18 Seite 171) so hohen Werth, dass er ihn in späteren Jahren noch einmal, — vielleicht für eine ähnliche wichtige Begebenheit in seinem Leben, — mit glänzenderer Instrumentirung ausstattete, und ihn in dieser Gestalt am Schluss der Cantate 100, «*Was Gott thut, das ist wohlgethan*», eine bedeutsame Stellung anwies. Aus dieser «Erinnerung an alte Zeiten» erklärt sich auch der Zwiespalt, der in Cantate 100 hinsichtlich der Lesarten der Choral-Melodie im Einleitungs- und Schluss-Chore besteht.

die jedenfalls eine so ansehnliche, geschlossene Gruppe für die ersten Jahre der Periode 1723 bilden, dass sie, wie mit magnetischer Kraft, auch andere Werke in ihren Kreis ziehen, in ihre Nähe bringen, und der Prüfung unterwerfen. Dazu rechne ich aus vorliegendem Bande vor Allem die Cantate:

Nr. 109, «*Ich glaube, lieber Herr*», ... am 21. Sonntage nach Trinitatis,

die sich mehr der Cantate «*Ärgre dich, o Seele, nicht*» anschliesst, und ferner die Cantate:

Nr. 105, «*Herr, gehe nicht in's Gericht*», . . am 9. Sonntage nach Trinitatis,

die im Hauptchore ihre Wahlverwandtschaft mit Nr. 22, 24, 75 und 76 nicht verleugnen kann, während sie im Schlusschorale allerdings etwas Neues bringt. Hier vereinigt sie mit der Siebenstimmigkeit jener Choräle, die in den Cantaten 70, «*Wachet, betet*», und 97, «*In allen meinen Thaten*», den Ausgangspunkt der Weimar'schen Periode bezeichnen, die freie Figuration der Choräle obiger Cantaten, und bildet somit die Brücke zu jener Cantaten-Gruppe, welche im Choralsatze strenge Siebenstimmigkeit mit freier Gestaltung des Instrumentalsatzes verbindet. Vergleiche Cantate 29, «*Wir danken dir, Gott*», vom Jahre 1731, Cantate 19, «*Es erhub sich ein Streit*», und Cantate 69, «*Lobe den Herrn, meine Seele*», in ihrer zweiten Bearbeitung.

Die zweite Schreibweise der Oboi d'amore, welche ohne Sopranschlüssel fertig wird, dagegen den Violinschlüssel auf der ersten Linie gebraucht, verweist durch die authentische Angabe der Hmoll Messe auf das Jahr 1733. Indem kein Grund dagegen spricht, wird die Entstehung der Cantate 95 — «*Christus, der ist mein Leben*» — mit ihrer gleichartigen Schreibweise jenes Blasinstrumentes ungefähr um dieselbe Zeit fallen*).

Die dritte Schreibweise legitimirt sich als die letzte durch die beiden Fest-Cantaten: «*Angenehmes Wiederau*» und «*Schleicht, spielende Wellen*». Beide Werke stammen aus dem Jahre 1737, und in ihre Zeit verlegen sie die Bearbeitungen der Cantaten 69, «*Lobe den Herrn, meine Seele*», und 100, «*Was Gott thut, das ist wohlgethan*». Verwies schon der siebenstimmige Choral der Cantate 69 auf eine spätere Zeit, so bestätigt dies hier die Schreibweise der Oboe d'amore. Man wird deshalb nicht fehl gehen, die zweite Bearbeitung des Werkes, in der es abgedruckt wurde, zwischen 1733 und 1737 zu verlegen. Melodiös und rhythmisch verwandt, verknüpft der sogenannte Lombardische Styl den vierten Vers der Cantate 100 (Seite 314) mit dem Hauptchore der Fest-Cantate «*Angenehmes Wiederau*», die wir umgearbeitet als Cantate 30, «*Freue dich, erlöste Schaar*», kennen gelernt haben. Ausserdem verweist Cantate 100 im fünften Verse (Seite 319) durch die Stimmung der Oboe d'amore nach dritter Art ebenfalls auf die Jahreszahl 1737.

Nicht minder scharf und begrenzt, als voranstehende Nachweise für die Leipziger Zeit, sind die Kennzeichen der beiden ersten Perioden von 1703—1708 und 1709—1717. Partituren und Stimmen, welche die Holzblasinstrumente, namentlich Flöten und Oboen, um einen ganzen Ton, oder um eine kleine Terz höher transponiren, kommen meines Wissens in der Leipziger Periode niemals vor, und verweisen solche Werke ausnahmslos nach Arnstadt, Mühlhausen und Weimar. Fernere Merkmale bieten in diesem Zeitabschnitte Bach's sorgfältig geschriebene Partituren, deren Taktstriche mehrentheils mit dem Lineale gezogen sind, und namentlich um 1708 eine auffallende Zierlichkeit und Eleganz der Schrift bekunden. Die dazu verwendeten Papiersorten bevorzugen als Wasserzeichen entweder den deutschen Reichsadler, oder ein Wappenfeld, auf dem sich gabelähnlich ein zweiästiges Horn erhebt. Endlich eröffnet auch die Choralmelodie ein weites Feld für interessante Nach-

*) Desgleichen auch das Magnificat in *D*, ferner Cantate 60, «*O Ewigkeit, du Donnerwort*» u. A. m. Siehe die betreffenden Vorworte XI[1] Seite 19, und XII[2] Seite 17.

forschungen. Nicht alle, aber doch viele Melodieen wurden an den verschiedenen Orten, für die Bach schrieb und wirkte, in mehr oder weniger abweichenden Lesarten gesungen. Reformatorisches Eingreifen, so Noth es that, durfte er auf diesem Gebiete wohl als vollendeter, allseitig anerkannter Meister wagen, nicht aber in seinen jüngeren Jahren. Für Cantate 106, «*Gottes Zeit*», muss deshalb jener Umstand besonders schwer in die Waagschale fallen. Thüringer Lesarten der Choral-Melodieen, Notirung der Flöten um einen ganzen Ton höher, Anlage und Modulation der Schlussfuge: Alles vereinigt sich, die Entstehung der herrlichen, tiefsinnigen Composition nach Weimar — etwa um 1711 — zu verlegen*). Denn so meisterlich die Stimmenführung der Fuge auch sein mag, so leistete Bach 1714, also drei Jahre später, in Cantate 21, «*Ich hatte viel Bekümmerniss*», schon weit Vollenderes in dieser Kunstform. Zwar hat in der letztgenannten, 21sten Cantate**) die Fuge: «*Dass er meines Angesichtes Hülfe*» hinsichtlich der Modulation, — die ihre halben und ganzen Schlussfälle auf Tonika und Dominante beschränkt, — grosse Verwandtschaft mit jener; allein durch ihre gesteigerte Mehrstimmigkeit, die mit Hülfe der Instrumentalstimmen im sechsstimmigen Satze schliesst und gipfelt, steht sie doch um Vieles höher. Kein Vergleich ist jedoch mit der Schlussfuge dieses Werkes zulässig, deren Technik in jeder Beziehung den vollendeten Meister zeigt. (Jahrgang V¹ Seite 50.)

So wären es denn aus dem vorliegenden Bande fünf Cantaten, deren Entstehung bestimmten Perioden zugewiesen werden kann; nämlich:

«*Gottes Zeit*» (Nr. 106) zwischen 1709 — 1717, wahrscheinlich um 1711;
«*Ich glaube, lieber Herr*» (Nr. 109) um 1723;
«*Herr, gehe nicht in's Gericht*» (Nr. 105) zwischen 1724 — 1726;
«*Was willst du dich betrüben*» (Nr. 107) } nach 1732.
«*Ihr werdet weinen*» (Nr. 103) }

B. Bezifferungen und harmonische Eigenthümlichkeiten.

(Nachtrag zum Vorworte des Jahrganges XXII, Seite 18—20.)

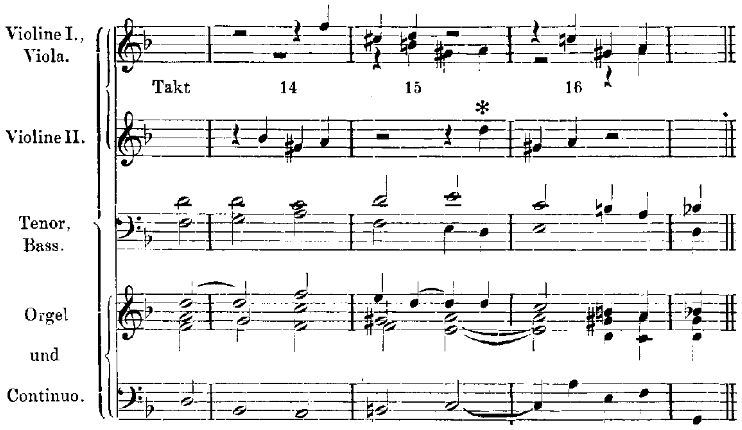
In dem vorliegenden Bande sind es wiederum drei Stellen, die in ihrer Eigenart eine unwiderlegliche Sprache reden für die Art und Weise, welche die Aufführung Bach'scher Kirchenwerke unbedingt verlangt. Die einseitige Wiedergabe der in Noten gestellten Stimmenführung bleibt hier etwas Unvollkommenes, gleichwie umgekehrt die einseitige Wiedergabe der in Ziffern niedergeschriebenen Harmonie. Nicht Polyphonie allein, nicht Homophonie allein, in getrennter Schroffheit und Einseitigkeit, sondern Beides, «Stimmenführung auf Grund einer klar und eben ausgesprochenen Harmonie»: so will es Bach. Ihrem Wesen nach zu eigenartigen, vollendeten Organen ausgebildet, ergab sich für ihn ihre geschiedene Persönlichkeit zwar von selbst; allein so wenig ein einzelnes Organ den vollkommenen Menschen macht, ebensowenig dürfen bei Bach jene beiden Hauptorgane seiner Kirchen- und Kammermusik vereinzelt auftreten, sondern bilden erst in ihrer Vereinigung die vollkommene Erscheinung. Ein Ebenbild dess, wovon der Dichter singt: «Zwei Seelen und ein Gedanke».

---

*) Siehe Näheres im Special-Berichte.

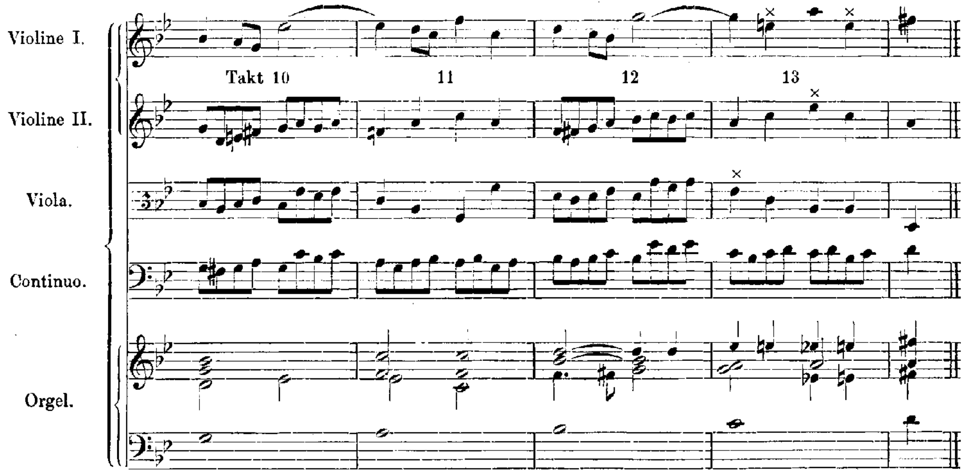
**) Jahrgang V¹ Seite 25.

Die erste Stelle findet sich Seite 4, Takt 15 und lautet:



Ohne Orgelbegleitung (und nur diese kann es ermöglichen) müsste jedenfalls das mit einem Stern bezeichnete *d* der zweiten Violine als falsche Note erklärt werden. (Siehe weiter unten Cantate 101 «Bemerkenswerthes» zu Seite 4.)

Die zweite Stelle, die ohne Orgelbegleitung Querstände der schlimmsten Art zu Gehör bringen würde, verzeichnet Seite 127, Takt 13.



Die dritte Eigenthümlichkeit berührt zwar auch das Gebiet der Begleitung, betrifft aber weniger die wechselseitigen Beziehungen von Stimmenführung und Harmonie, als vielmehr die Ausführung der letzteren. Jahrgang XXII, Seite 15 des Vorwortes wurde nachgewiesen, wie Bach und sein Organist Hand in Hand zu gehen pflegten, wie der erstere die unbezifferten, schwierigeren Begleitungen auf dem Rückpositive der Orgel ausführte, der letztere dagegen die bezifferten, leichteren Theile auf dem Hauptwerke. Auf Seite 25—26 liegt nun der eigenthümliche, interessante Fall vor, dass in ein und demselben Satze die Recitative vollständig beziffert sind, während in den *a tempo's* die wenigen zerstreueten Ziffern nicht mehr bedeuten können, als anderwärts Stich-Worte oder Stich-Noten. Der Satz muss demnach mit schöner Klangwirkung theils auf der Hauptorgel, theils auf dem Rückpositive begleitet worden sein, und bestätigt somit ebenfalls den im Vorworte des vorigen Jahrganges Seite 16—18 geführten Nachweis von einer Einrichtung, die nach Belieben das Rückpositiv wie eine zweite, selbstständige Orgel unserem Meister zur Verfügung stellte. (Siehe auch «Bemerkenswerthes» zu Cantate 101, Seite 25, Recitativ.)

C. Schreibgebräuche.

(Nachtrag zu Jahrgang XXII, Seite 21—23 des Vorwortes.)

1) Die Schreibweise des $^{12}/_{8}$ und $^{9}/_{8}$ Taktes; 2) die Bedeutung des durchstrichenen und nicht durchstrichenen Viervierteltaktzeichens; 3) die verschiedene Geltung des Punktes neben der Note; 4) das Doppelkreuz.

1) Die Schreibweise des $^{12}/_{8}$ und $^{9}/_{8}$ Taktes.

Von eingreifendster Bedeutung für die Art der Ausführung analoger Fälle waren in Jahrgang XXII die Nachweise, welche sich dort an Seite 123, Takt 3 und 4 knüpfen, und durch C. Ph. E. Bach in seiner Clavierschule (dritte Auflage vom Jahre 1787) auf Seite 98 bestätigt werden. Im vorliegenden Band liefert dazu weitere Belege Cantate 110 auf

Seite 271—299, sowie auf
Seite 310—313.

Seite 271 schreiben, ausser der Originalpartitur, auch die meisten Stimmen $^{9}/_{8}$ Takt vor; die schönen Autographe der Ripienstimmen dagegen $^{3}/_{4}$ Takt. Kein einziges Original hält aber die Notirung darnach consequent inne, und $^{9}/_{8}$ und $^{3}/_{4}$ Takt greifen ohne ersichtliche Sonderbedeutung in einander.

Unsere Partitur liefert ausschliesslich das Abbild der Originalpartitur.

Hier begegnen sich Schreibart ( ) und Ausführung ( ):

Seite 271, Takt 1, in Oboe III. und Violine II.,
Seite 280, Takt 2, sowie
Seite 288, Takt 2 im Fagott und Continuo,
Seite 284, Takt 2—5 einerseits und Takt 1 andererseits, hier in den Trompeten, dort in den übrigen Instrumenten,
Seite 288, Takt 4 in Oboe I. und Violine I. u. s. f.

Die Arie Seite 310—313 zieht aus diesem Gebrauche weitere Consequenzen. Liess es die Praxis zu, die Figuren und in gleicher Bedeutung zu verwenden, so konnte dieselbe auch festgehalten werden, wenn die erste Figur blieb, die zweite dagegen theilweis oder vollständig in Sechszehntheile aufgelöst wurde. Das Bild gestaltete sich dadurch freilich zu einem so complicirten, dass man bei Ausführung der herrlichen Arie doch wohl gut thun würde, dieselbe in ihren $^{9}/_{8}$ Takt-Bewegungen deutlich umzuschreiben. Wie jetzt die Arie vorliegt, sehen wir nur die bunteste, irreführendste Vermischung der Zeittheile, wenn sie auch, — wie soeben nachgewiesen ward, — in ganz logischer Weise entstand. Da gilt:

Seite 311, Takt 19 und 21 = , oder zusammen:

Seite 311, Takt 21, drittes Viertel = , zusammen:

Seite 311, Takt 21 = , zusammen:

Seite 313, Takt 5 und 6 in der Oboe = u. s. f.

Wem kommt bei solcher Schreibweise das bekannte Hexen-Einmaleins aus Goethe's Faust nicht unwillkürlich in den Sinn? Die Redaction, die das Unter- und Übereinanderstellen der betreffenden Noten nach den mitgetheilten Grundsätzen zu ordnen hatte, glaubte sich deshalb auch verpflichtet, zu leichterer Übersicht die Taktwechsel in Klammern «über» die Taktstriche stellen zu müssen. Man darf eben in solchen und ähnlichen Fällen nicht vergessen, Zweierlei in Betracht zu ziehen:

erstens, dass Bach niemals daran gedacht hat, uns seine Manuscripte durchweg «druckfertig» zu hinterlassen;

zweitens, dass seine Zeit mit seinen Schreibgebräuchen vertrauet war, die unsere dagegen nicht.

Wir begegneten in der 94sten Cantate des Jahrganges XXII auf Seite 117 einer doppelten Taktangabe, 4/4 und 12/8, jedoch allein in der autographen Orgelstimme, während die Originalpartitur nur 4/4 vorschreibt. Wie weiter oben berichtet wurde, legte der Componist auch bei dem Hauptchore der Cantate 110 keinen Werth darauf, in einigen Originalen 3/4, in den übrigen 9/8 Takt vorzuschreiben. Bedurfte es zu seiner Zeit einer Erklärung, so konnten etwaige Zweifel mit wenigen Worten gehoben sein. Heute dürfte die Sache denn doch anders liegen. Werke, an denen die nöthigen Vorbereitungen für den Druck von Seiten Bach's gänzlich fehlen, sollen unter vollständig veränderten Verhältnissen und Gebräuchen durch einen fremden Redacteur der musikalischen Welt in wohlgeordneter, praktisch-brauchbarer Ausgabe vorgelegt werden. Ohne Berichtigungen und Ergänzungen im Sinne und Geiste des Componisten lässt sich dies Ziel jedoch nimmermehr erreichen, wenn auch die feine Linie, bis wohin der Redacteur einzugreifen hat, nach subjectiven Meinungen hin und her schwanken mag. Für den vorliegenden Fall wird sich indess aus allem oben Gesagten die absolute Nothwendigkeit für Angabe der eingeklammerten Taktwechsel zur Genüge begründen.

Für die Ausführung der punktirten Noten in den 9/8 und 12/8 Taktsätzen der Cantaten «*Du Hirte Israël*» und «*Herr, gehe nicht in's Gericht*» (Seite 97, 112 und 144) dürfte es genügen, auf die nun wohl hinreichenden Präcedenzfälle der besprochenen Cantaten einfach zu verweisen.

2) Die Bedeutung des durchstrichenen und nicht durchstrichenen Viervierteltaktzeichens, 𝄵 und 𝄴.

Getreu den eigenhändigen Angaben unseres Meisters folgend, lässt sowohl Seite 3 (hier unmittelbar neben einander), als auch der Vergleich von Seite 265 mit Seite 300 deutlich erkennen, wie geringen Werth Bach auf einen Unterschied legte, der anderen älteren Componisten gegenüber wohl zu beachten bleibt. Nach den Ausführungen im vorigen Jahrgange (XXII, Vorwort 23) mögen auch diese Fälle registrirt sein, obwohl eine bereits bewiesene Thatsache kaum neuer Beweise bedarf.

3) Die verschiedene Geltung des Punktes neben der Note.

Die Entstehung dieser Verschiedenheit dürfte wohl in der Eilfertigkeit des Schreibers zu suchen sein, der oft genug triftige Ursache gehabt haben mag, mit der Zeit zu geizen. Bunt durcheinander geht deshalb bei Bach der Gebrauch: den Werth des Punktes bald auf die Hälfte, bald auf den vierten Theil des Werthes zu normiren, den die voranstehende Note in sich schliesst. Das Autograph zur Kunst der Fuge zeigt im 6. Contrapunkte ganz augenscheinlich, wie Bach diese Unregelmässigkeit als solche anerkannte und auf das Sorgfältigste tilgte, als es galt, dies Werk «druckfertig» zu machen. Überall findet sich hier die ursprüngliche Schreibweise in verbessert.

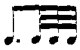
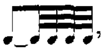
Nicht so verhält es sich dagegen in der grossen Zahl seiner übrigen Manuscripte, für die seiner Zeit jede Aussicht auf Veröffentlichung fest verschlossen war. In dieser Hinsicht ist es von grosser Wichtigkeit, durch die Cantaten 109 und 110 ganz bestimmten Aufschluss darüber zu erhalten:

dass zunächst eine Unregelmässigkeit in der Werthberechnung des Punktes bei einer Note als Thatsache vorliegt;

dass ferner anderwärts vorkommende, analoge Fälle hinsichtlich der Ausführung hier ihre Erklärung finden.

a) Die Verwendung nachstehender Figur: , wo dieselbe ihrer wahren Geltung nach «gleichzeitig» durch die richtige Schreibweise erläutert und erklärt wird. Vergleiche:

Seite 265, Takt 3, Oboe I. mit den vorhergehenden und folgenden Takten; desgleichen die Parallele Seite 301, Takt 2, 3 und 4;
Seite 266, Takt 1, Pauken und Fagott mit dem Continuo;
Seite 302, Takt 1 (die Parallele der vorhergehenden Stelle), Pauken mit Fagott und Continuo.

b) Der Gebrauch der Figur  für , erklärt durch eine thematisch abgeleitete Figur —.

Vergleiche die Schreibweise in erster Figur auf Seite 244—247 mit den Bassfiguren nach letzterer Art auf

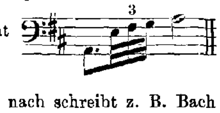
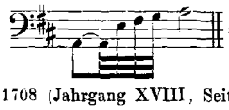
Seite 245 im letzten Takte,
Seite 247, Takt 7,
Seite 248, Takt 1, 3 und 9, endlich
Seite 249, Takt 1.

Solchen authentischen Nachweisen gegenüber schien es geboten, in der viel gesungenen Cantate Nr. 106, «*Gottes Zeit*», eine unter die Erklärung bei *b*) fallende Notengruppe im Soprane, — siehe Seite 174, — mit einer kurzen, erläuternden Anmerkung zu versehen, um Diejenigen, die Vorworte gern zu überschlagen pflegen, auf die richtige Ausführung aufmerksam zu machen*).

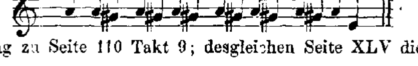
4) Das Doppelkreuz.

Was die Geltung der Versetzungszeichen betrifft, so steht Bach nach allen Erfahrungen, die ich gemacht, in einer Übergangsperiode, in der alte und neue Gebräuche nur allzu häufig hin- und herschwanken. Das alte Gesetz, demnach die Giltigkeit eines Versetzungszeichens innerhalb eines Taktes sofort erlischt, wenn die dadurch betroffene Note auch nur durch eine einzige Zwischennote verlassen wurde, findet sich bei ihm von Anfang an durchlöchert, um seinen heutigen Herausgebern dauernde Bedenken und Schwierigkeiten zu schaffen**). In diese Übergangszeit fällt nun auch die Aufnahme des Doppelkreuzes (×). In welchem Werke unseres Meisters dieses Zeichen zuerst gebraucht wird, dürfte schwerlich mit voller Bestimmtheit nachgewiesen werden können. Nur so viel steht fest, dass es bei ihm vor 1732 nirgends vorkommt. (Siehe «Allgemeines» *A*., Seite XV.) Werke, die es enthalten, verlegen damit ihre Entstehung in Bach's letzte Zeit von 1732—1750. Dahin gehören aus vorliegendem Bande die beiden Cantaten Nr. 103, «*Ihr werdet weinen und heulen*», sowie Nr. 107, «*Was willst du dich betrüben*», in deren Originalstimmen die damals neuen Zeichen der Doppelkreuze Seite 78, Takt 6 in der concertirenden Violine, und Seite 187, Takt 6 im Bass zu finden sind.

---

*) Die Zweifel, die bei einer Menge analoger Fälle bisher obwalten konnten, finden mit dem Obigen selbstverständlich ihre Erledigung. Ein bekanntes Beispiel u. A. bietet die D dur Fuge im ersten Theile des Wohltemperirten Clavieres, Jahrgang XIV Seite 20, Takt 3, 6, 7, 8 u. s. f. Nicht  sondern: , so ist der Vortrag zu regeln.

**) Der alten Regel nach schreibt z. B. Bach im Jahre 1708 (Jahrgang XVIII, Seite 4):



Siehe dagegen Seite XXXIII die Anmerkung zu Seite 110 Takt 9; desgleichen Seite XLV die Anmerkung zu Seite 237.

Besonderes.

Cantate CI. (Seite 3.)

„*Nimm von uns, Herr, du treuer Gott.*“

Vorlagen:

in erster Linie:

a) Die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig;

in zweiter Linie:

b) Eine Partiturabschrift auf der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin, die bis Seite 15 zum Theil, von Seite 16 — 32 aber ausschliesslich von der Hand C. Ph. E. Bach's herrührt.

c) Eine in Wien gefertigte Abschrift auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin unter Nr. 51.

d) Eine von Friedemann Bach gefertigte Abschrift des ersten Chores, im Besitze des Herrn Professor E. Rudorff zu Berlin.

in dritter Linie:

e) Eine Partiturabschrift auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin unter Nr. 133.

f) Eine Abschrift des ersten Chores auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin unter Nr. 132.

Nach stattgehabtem Vergleiche erwiesen sich die Partituren unter *e*) und *f*) als Abschriften der Originale unter *a*) und der Friedemann Bach'schen Handschrift unter *d*). Die Vorlagen für die Marx'sche Ausgabe bei Simrock bildeten die Partituren unter *d*) und *f*).

a) Die Originalstimmen der Thomana.

Der alte Umschlag trägt nachstehenden Titel:

„*Dominica* 10 *post Trinit.*
Nimm von uns Herr du treuer Gott
á
4 *Voc.* | 4 *Trombon.* | *Travers.* | 2 *Hautbois* | *Taille* | 2 *Violini* | *Viola* | *con* | *Continuo* | *di Sig* | *J. S. Bach.*“

Unter den Stimmen selbst wird die Oberstimme der Posaunen «*Cornetto*» genannt, und während jene in *c*moll stehen, steht dieses in *d*moll. Doppelt vorhanden ist nur der Continuo; einmal in *d*- einmal in *c*moll. Letzterer enthält die Bezifferung, die jedoch mit dem ersten Chore eigentlich abschliesst, da die beiden Recitative Seite 19 und 25 nur unvollkommen beziffert sind. In einfachen Exemplaren begegnen wir den übrigen Stimmen, und neben zahlreichen Correcturen und Vortragszeichen von der Hand des Componisten, auch grösseren autographen Theilen. Als solche sind zu bemerken: die Flötenstimme zu dem Duette Seite 27 — 32 (auf der Rückseite des Cornetto befindlich); der Schlusschoral in Oboe I., II. und Taille; endlich die Bezifferung im Cmoll-Continuo.

Wasserzeichen: ein einköpfiger Adler, der sich wohl am deutlichsten unter dem Schlusschorale in Oboe I. darstellt.

b) *c)* und *d)* Die Handschriften von C. Ph. E. Bach, Friedemann Bach und die Wiener Abschrift.

Es dürfte wohl nicht zu bezweifeln sein, dass namentlich die Söhne unseres Meisters in der glücklichen Lage waren, zur Anfertigung ihrer Copieen die Originalpartitur selbst benutzen zu können. Die Übereinstimmung in gewissen, auffallenden Fehlern, an welchen auch die Wiener Abschrift Theil nimmt, berechtigt auch für letztere die gleiche, günstige Voraussetzung. Wir wissen jedoch aus alter, sich stets auf's Neue bestätigender Erfahrung, dass die Originalstimmen Bach's fast immer ein Mehreres zu bieten pflegen, als seine Partituren. Angesichts der genannten, zuverlässigen drei Handschriften liegt auch hier eine Wiederholung dieses Verhältnisses zu Gunsten der Stimmen vor, da keinem der Abschreiber die in Leipzig zurückgebliebenen Originalstimmen der Thomana zur Benutzung vorgelegen haben. Der Mangel derselben scheint sich indessen doch den Söhnen fühlbar gemacht zu haben. Sie mussten aus ihrer Jugendzeit wissen, wie reich ihr Vater seine Werke in den ausgeschriebenen Stimmen in jeder Hinsicht auszustatten pflegte. In diesem Sinne und Geiste versuchten sie einige Ergänzungen, jeder in seiner Art: Friedemann Bach durch eine Bezifferung des ersten Chores, Emanuel Bach durch Stricharten, Vorschläge, Triller u. s. f. in den folgenden Theilen. Dass diese Ergänzungen nicht immer congruent mit denen des Vaters ausfallen konnten, liegt auf der Hand; nicht minder aber auch die Pflicht des Redacteurs, dieselben gänzlich unberücksichtigt zu lassen. Nur in solchen Fällen, wo es galt, offenbare Fehler zu beseitigen, oder über Mehrdeutigkeiten verschiedene Meinungen zu hören, wurden die Partituren unter *b)*, *c)* und *d)* zu Rathe gezogen. Im Grossen und Ganzen durfte unserer Partitur nur der Inhalt der unter *a)* verzeichneten Originalstimmen der Thomana zu Grunde gelegt werden.

Das Lied, von Martin Moller im Jahre 1584 gedichtet, findet sich zuerst in: *Preces Scholasticae Tempore Pestis. Gorlicii* M. D. L. XXXV. 8.

Wir begegnen daraus

in wörtlicher Wiedergabe: Vers 1 und 7 (Seite 3 und 32);

wortgetreu mit Zwischensätzen: Vers 3 und 5 (Seite 19 und 25);

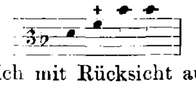
in Umdichtung: Vers 2, 4 und 6 (Seite 16, 21 und 27).

Der Componist der dazu benutzten Melodie: «*Vater unser im Himmelreich*» ist unbekannt. Als Quelle gilt das Valentin Schumann'sche Gesangbuch vom Jahre 1539.

Fehlerhaftes.

Seite 8, Takt 5, Viola *g*. Die meisten Vorlagen lesen dagegen *a*, worauf schon die Bezifferung deutet.

Seite 9, Takt 8, Viola, viertes Viertel *his*, statt *cis*.

Seite 9, Takt 11, Alt:  Nur die Wiener Partitur unter *c)* liest *d g b b*, eine Lesart, die ich mit Rücksicht auf die dritte Oboe für die allein richtige halte.

Seite 11, Takt 5, Oboe I. Die Vorlagen unter *b)*, *c)*, *d)* und *f)* lesen übereinstimmend mit der Ausgabe von Marx: , ein Fehler, der auf grosse Undeutlichkeit in der verloren gegangenen Originalpartitur hindeutet.

Seite 13, Takt 7, Alt, drittes und viertes Viertel *g*, statt *a*.

Fragliches.

Seite 18, Takt 8, der Eintritt der Violine mit *d e* zu dem *cis d* des Tenores.

Bemerkenswerthes.

Seite 3. Die Wiedergabe der durchstrichenen und undurchstrichenen C folgt getreu den Originalen. Sie liefert abermals einen recht schlagenden Beweis zu dem, was darüber im Vorwort des Jahrganges XXII Seite 21—23 gesagt worden.

Seite 4, Takt 15, Oboe II. und Violine II. Unter sämmtlichen Vorlagen liest nur die unter *c*) verzeichnete Wiener Partitur *e*, statt des auffallenden *d*, das allerdings nur mit Hülfe der Orgelbegleitung verständlich werden kann. Da jedoch letztere auf *h* und *e* nur mit ♮ 6 beziffert ist, musste jedenfalls hier etwas geschehen, um dem Leser die Note nicht geradezu falsch erscheinen zu lassen. Die deshalb in Klammern gestellte Bezifferung dürfte wohl jedes Missverständniss heben. An sich aber ist der Fall ein neuer, so zu sagen recht handgreiflicher Beweis für die Nothwendigkeit der Orgelbegleitung bei allen Kirchenwerken Bach's. (Siehe «Allgemeines» *B.*, Seite XVIII.)

Seite 19, Recitativ. In der Orgelstimme findet sich hier wieder einmal eine jener Bezeichnungen mit *tacet*, über deren Bedeutung im Vorworte zu Jahrgang XXII Seite 18 ausführlich berichtet wurde.

Seite 25, Recitativ. Auffallender Weise ist dasselbe nur in den leicht zu begleitenden Theilen beziffert. Ich erkläre mir die Sache einfach so, dass der Organist die recitativen Theile auf dem Hauptwerk begleitete, Bach dagegen die *a tempo*-Stellen auf dem Rückpositive, und dadurch eine schöne, klangliche Doppelwirkung erzielte. (Siehe «Allgemeines» *B.*, Seite XIX.)

Seite 31, vorletzter Takt. Die so charakteristische verminderte Terz *b* zu *gis* findet sich in C. Ph. E. Bach's Handschrift, Vorlage *b*), in *h* erhöhet.

Cantate CII. (Seite 35.)

„*Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben.*“

In dem «Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach, Hamburg, gedruckt bey Gottlieb Friedrich Schniebes, 1790» finden sich über den oben genannten Text zwei Cantaten aufgeführt, die mit dem Namen Johann Sebastian Bach in Verbindung stehen. Die erste, der wir unter der Rubrik «Von Johann Sebastian Bach» begegnen, wird Seite 80 catalogisirt:

> «Am 10 Sonnt. nach Trinit. *Herr, deine Augen sehen etc.* Mit Hoboen und 1 Flöte. In eigenhändiger Partitur, und auch in Stimmen.»

Eine andere Rubrik zählt dagegen unter dem Titel «Einige vermischte Stücke» mehrere Werke auf, die C. Ph. E. Bach entweder bearbeitet, oder aus seinen und fremden Arbeiten zusammengestellt, oder auch mit verschiedenen Componisten «gemeinschaftlich verfertigt» hat. Zu solchen Bearbeitungen gehört auch die in Rede stehende, Seite 65 verzeichnete Cantate:

> «Am 10. Sonntage nach Trinitatis: *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben etc.* Zum Theil von Joh. Sebastian Bach. Mit Hoboen.»

Die verschiedenen Handschriften, die zur Redaction vorgelegen haben, ordnen sich demnach in zwei Gruppen, aus deren Sonderung die wahre, echte Gestalt der herrlichen Composition sich klar scheiden wird von der C. Ph. E. Bach'schen Bearbeitung.

1. Die Vorlagen zur wahren, echten Gestalt.

a) Die Originalpartitur,
b) einige Originalstimmen,
c) eine Partiturabschrift von Hering,
} Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

d) Vollständige Stimmen von Hering's Hand, deren Benutzung wir der Güte des Herrn Professor Rudorff zu Berlin verdanken.

e) Die Messen in Gmoll und Fdur mit ihren Vorlagen.

2. Die Vorlagen zur Bearbeitung von C. Ph. E. Bach.

f) Eine bezifferte Orgelstimme in Emoll, durchgängig von C. Ph. E. Bach geschrieben; Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

g) Eine Partitur zu dem Alt-Recitative (Seite 65) ebenfalls von der Hand C. Ph. E. Bach's; Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

h) Die von A. B. Marx bei Simrock in Bonn edirte Partitur.

Diesen Vorlagen gegenüber ist zu betonen und zu constatiren, dass gerade die wichtigsten Belege für die Echtheit der Originalgestalt, nicht minder aber auch für die C. Ph. E. Bach'sche Bearbeitung «aus dem musikalischen Nachlasse» des Letzteren stammen. Hier finden wir — siehe oben —:

die Originale bei *a*) und *b*) unter der Rubrik «Von Johann Sebastian Bach» Seite 80;

die Bearbeitungen bei *f*) und *g*) dagegen unter der Rubrik «Einige vermischte Stücke» Seite 65.

Als nächste Erben theilten sich in den Besitz dieser Handschriften der berühmte Sammler G. Pölchau, sowie die Berliner Singakademie, denen schliesslich die Königliche Bibliothek zu Berlin, Alles wieder vereinigend, gefolgt ist.

a) Die Originalpartitur.

Der autographe Titel des Umschlages lautet:

„*Dominica* 10 *post Trinitatis*

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben

à | 4 *Voci* | 1 *Travers.* | 2 *Hautb:* | 2 *Violini* | *Viola* | *e Continuo* | *di*

Joh: Seb: Bach."

Innere Überschrift:

„*J. J. Doica* 10 *post Trinitatis. Concerto.*"

Abschluss: „*Fine S. D. G.*"

Wasserzeichen: unkenntlich.

Die Schrift des Autographes macht durchgängig den Eindruck einer ersten Niederschrift, die stellenweis sehr unleserlich ist. Im ersten Theile fehlt die Angabe der Instrumentirung gänzlich; verschmierte Stellen sind nach deutscher Tabulatur zu entziffern; Seite 44 sind Takt 5 und 6 nachträglich eingeschoben u. s. f. Georg Pölchau, in dessen Besitz nicht allein dieses Autograph, sondern auch die bezifferte Original-Orgelstimme, sowie C. Ph. E. Bach's Bearbeitung des Alt-Recitatives (Seite 65) übergegangen war, vereinigte Alles, obwohl ungehörig, durch gemeinschaftlichen Einband. Ein übersichtlich geordnetes Referat kann sich jedoch selbstverständlich nicht nach der zufälligen Laune eines Sammlers richten, weshalb ein Mehreres nachstehend unter *b*) und *g*) berichtet werden wird.

b) Die Originalstimmen.

Alles, was sich davon erhalten hat, beschränkt sich auf die Stimmen für Sopran und Orgel, sowie auf den dazu gehörigen Umschlag. Der Titel des letzteren, durchgängig von des Meisters Hand geschrieben, stimmt mit jenem der Originalpartitur fast buchstäblich überein. (Siehe oben.) Die Orgelstimme, von J. S. Bach selbst beziffert, steht in Fmoll und ist, wie schon erwähnt, der Originalpartitur beigebunden. Für die Thatsache, dass eine Bearbeitung des Werkes niemals durch J. S. Bach, sondern nur durch C. Ph. E. Bach stattgefunden hat, bleibt diese Orgelstimme das

wahrhaftigste, unumstösslichste Zeugniss. Überall erblicken wir hier C. Ph. E. Bach's unverkennbare Thätigkeit, um durch Rasuren, Striche und Correcturen in der äusserlichen Anordnung, wie in Note und Bezifferung dem Werke jene Gestalt aufzuprägen, die wir aus der Simrock'schen Ausgabe kennen, und die in der von C. Ph. E. Bach eigenhändig geschriebenen Orgelstimme in Emoll ihr Urbild findet. (Siehe Vorlagen *f*), *g*) und *h*).)

c) Die Partiturabschrift von Hering.

Ihre Aufschrift stimmt im Wesentlichen überein mit den beiden bereits erwähnten autographen Titeln unter *a*) und *b*). Der Name des Schreibers, «S: Hering Possessor», steht unter dem Titel verzeichnet. Vortragszeichen, Stricharten und Bezifferung dürften sämmtlich den Originalstimmen entlehnt worden sein. Es bürgt dafür Hering's oft bewährte, bekannte Treue, sowie auch der Umstand, dass seine Bezifferung genau dem Originale folgt, und nur da Abweichungen zeigt, wo wir auf C. Ph. E. Bach'sche Schriftzüge und Correcturen stossen.

d) Die Orchester- und Singstimmen von Hering's Hand.

Die Aufschrift des Umschlages stimmt ebenfalls in allem Wesentlichen überein mit den autographen Titeln unter *a*) und *b*). Vorhanden sind je einfach: *Traversière*, *Violino Piccolo*, *Hautbois Primo*, *Hautbois Secondo*, *Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Viola*, *Soprano*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Continuo* in Gmoll, beziffert; *Continuo* in Fmoll, beziffert. Die Flöte hat demnach nur im zweiten Theile zu thun, und kann nöthigenfalls durch eine Violine ersetzt werden. (Siehe Seite 61, desgleichen Jahrgang VIII Seite 39.) Unvollständig ist die Continuo-Stimme in Gmoll. In ihr fehlen das Alt-Recitativ und der Schlusschoral (Seite 65 und 66).

e) Die Messen in Gmoll und Fdur mit ihren Vorlagen, Jahrgang VIII.

In späterer Bearbeitung finden wir in jenem Jahrgange:

den Hauptchor «*Herr, deine Augen*»	(Seite 35)	als «*Kyrie*». . . .	Seite 101;
die Alt-Arie «*Weh der Seele*»	(Seite 51)	als «*Qui tollis*» . .	Seite 35;
die Tenor-Arie «*Erschrecke doch*»	(Seite 61)	als «*Quoniam tu solus*»	Seite 39.

f) Die bezifferte, durchgängig von C. Ph. E. Bach geschriebene Orgelstimme in Emoll.

Der dazu gehörige Umschlag von blauem Papier trägt folgende confuse Aufschriften:

„Nr. 77.
Herr deine Augen sehen
NB. Nur der erste Chor ist von J. Seb.
das Folgende von C. E. Bach.“ } Zelter's Hand.

„10 p. Trin.
81 J. J.
86
das erste Chor ist von Joh. Seb. } Bach.“
— zweite — — — C. P. E. }
„Von J. S. B. und 1 Chor von C. P. E. B.“ } C. Ph. E. Bach's Hand.

Was die Stimme an sich betrifft, so bekundet sie durch die fliegende, zitternde Hand, mit der sie geschrieben, dass ihre Entstehung in die letzten Lebensjahre des hochbetagten Schreibers fällt.

g) Die Partitur zu dem Alt-Recitative (Seite 65) in Bearbeitung und Handschrift von C. Ph. E. Bach.

Das Äussere der Handschrift verlegt die Entstehung derselben ebenfalls in die letzten Lebensjahre des Schreibers. Die kleine Partitur füllt nur eine Seite eines Folio-Blattes, das Pölchau, wie schon erwähnt, der Originalpartitur unter *a*) beiheften liess.

h) Die von A. B. Marx bei Simrock in Bonn edirte Partitur.

Dieselbe ist in Allem vollständig congruent mit den Vorlagen unter *f*) und *g*). Da jedoch der verstorbene Herausgeber das Werk unmöglich nach einer Orgelstimme und einem Stücklein Partitur in C. Ph. E. Bach'scher Bearbeitung ediren konnte, so bleibt es vorläufig offene Frage, von wem und von wo er seine Vorlagen bezog. Die Beantwortung dieser Frage hat jedoch für unsere Ausgabe nicht den geringsten Werth, da sich aus den vorgeführten Vorlagen der Sachverhalt für echte und unechte Gestalt von selbst ergiebt.

Sehen wir ab von den Vorlagen unter *c*), *d*) und *e*), sämmtlich Handschriften, die durch ihre Verfertiger wie durch ihr Alter das höchste Vertrauen verdienen:

so zeugt für unsere Ausgabe Alles, was wir noch von diesem Werke in J. S. Bach'scher Handschrift besitzen; nämlich die Originalpartitur selbst, und zwei wichtige Originalstimmen. (Siehe *a*) und *b*).)

Für die von A. B. Marx besorgte Simrock'sche Ausgabe zeugen dagegen nur C. Ph. E. Bach'sche, also unechte Schriftstücke (siehe *g*) und *h*)), wozu noch die unter *b*) aufgezählten Rasuren, Striche und Correcturen in der Original-Orgelstimme als überführende Belastungszeugen fremder Bearbeitung ein entscheidendes Wort mitsprechen.

Ein näheres Eingehen auf die Eigenheiten der C. Ph. E. Bach'schen Bearbeitung kann ich mir füglich ersparen. Die Simrock'sche Ausgabe hat ihr eine grosse Verbreitung verschafft, da das Werk auch in unechter Gestalt seine hohe Abstammung und Bedeutung nicht verleugnen konnte. Nur im Allgemeinen sei bemerkt, dass mit Ausnahme des Schlusschorales kein Satz ohne Veränderung geblieben ist. Betroffen wird davon:

im ersten Chore die Stelle Seite 37, Takt 2 — 4; desgleichen jede ihrer Wiederholungen;
im Recitative Seite 51 Text und Declamation;
im Arioso Seite 55 Violine I., Singstimme und Bezifferung;
in der Arie Seite 61 Text, Singstimme, Continuo und Bezifferung.

Ganz gestrichen ist:

Seite 51 die so tief empfundene Alt-Arie;

vollständig umcomponirt:

Seite 65 das Alt-Recitativ, mit gleichzeitiger Veränderung des Textes.

Die gelegentliche Vorausnahme des Schlusschorales, der nach C. Ph. E. Bach zum ersten Male nach dem Arioso Seite 60 erscheint, halte ich jedoch für keine störende Willkürlichkeit des Letzteren, sondern vielmehr für einen allgemein üblichen, erlaubten Gebrauch aus J. S. Bach's Zeit. Ähnliches finden wir z. B. in Cantate 75 und 76. Dagegen lässt sich die Wahl der Worte durchaus nicht billigen. Der zweite Vers des Liedes: «*So wahr ich lebe, spricht dein Gott*», den die Simrock'sche Ausgabe im Abdruck überliefert, steht weder mit den vorhergehenden, noch nachfolgenden Worten im Zusammenhange. Weit besser würde sich Vers 3 oder 4 hier einschalten lassen.

Was nun die redactionelle Mitbenutzung der unter *e*) aufgeführten Theile aus Messen unseres Meisters betrifft, so ist es bekannte Thatsache, dass Bach für jene Werke gern solche Cantatensätze

wählte, die sich sowohl für seine geistige Auffassung des betreffenden Messentextes charakteristisch erwiesen, als auch in technischer Beziehung sich einer Vervollkommnung fähig zeigten. Spätere, verbesserte Lesarten sind deshalb immer in den Messen zu suchen, wie dies schon Hauptmann im Vorworte des Jahrganges VIII Seite 13, Zeile 24 und 25 ausgesprochen hat. An sich hoch interessant, tragen diese Verbesserungen, die oft in den wunderbarsten Metamorphosen gipfeln, doch auch praktische Früchte bei Vergleichungen. Sie machen bald hier, bald dort auf vergessene Versetzungszeichen in den älteren Originalen aufmerksam, und beweisen in vorliegendem Falle kräftig und bündig, dass J. S. Bach bei'm Verbessern und Vervollkommnen nicht allein über das «Was», sondern auch über das «Wie» entschieden anderer Meinung war, als sein Sohn Carl Philipp Emanuel.

Nehmen wir als Beispiel den ersten Chor. J. S. Bach ist es nicht eingefallen, in der Gmoll Messe die von C. Ph. E. Bach beanstandeten und corrigirten Stellen Seite 37 Takt 2—4 u. s. f. zu verbessern, während Letzterer Lesarten beibehielt, die sein Vater später, und mit gutem Grunde verwarf. Man vergleiche die mit unserer Ausgabe congruenten Stellen der C. Ph. E. Bach'schen Bearbeitung (Simrock'sche Ausgabe) mit den Parallelen der G moll Messe:

Jahrgang XXIII.		Jahrgang VIII.
Seite 35 Takt 5 in der Viola	mit	Seite 101 Takt 5;
(NB. ursprünglich *a*,	dort	*as*;)
Seite 39 Takt 1 im Sopran	mit	Seite 104 Takt 8;
(NB. vergleiche 9 Takte früher die entsprechende		Parallele im Alt;)
Seite 41 Takt 3 im Continuo	mit	Seite 106 Takt 8;
Seite 50 Takt 2 in sämmtlichen Singstimmen	mit	Seite 115 Takt 2.

In ungleich stärkerer Weise noch kehrt sich das *Quoniam tu solus* (Jahrgang VIII Seite 39) gegen die schwachen Bearbeitungs-Versuche, die C. Ph. E. Bach in der Tenor-Arie Seite 64 Takt 6—8 u. s. f. überliefert, wie denn schliesslich auch seine Umgestaltung des Alt-Recitatives (Seite 65) nur ein Schattenbild des gewaltigen Urbildes genannt werden kann, das sein Vater in heiliger Stunde als Inspiration empfing.

Vers 6 und 7 des von Johann Heermann im Jahre 1630 gedichteten Liedes «*So wahr ich lebe, spricht dein Gott*» bringen das Werk zum Abschluss. Als älteste Quelle der Melodie: «*Vater unser im Himmelreich*» gilt das Gesangbuch von Valentin Schumann vom Jahre 1539.

Fehlerhaftes.

Seite 35, Takt 5, Viola: *f a g*. Nach der Messe und den Parallelen Seite 39 Takt 8 und Seite 48 Takt 6: *f* «*as*» *g*.

Seite 56. Vom vorletzten zum letzten Takte finden sich zwischen Violine II. und Viola Quinten.

Fragliches.

Seite 43, Takt 5, das «*as*» im Alte, das sich in der Messe ebenfalls befindet.

Seite 53, Takt 7 und 8. Die eingeklammerten Worte fehlen in sämmtlichen Vorlagen.

Bemerkenswerthes.

Seite 37, Takt 6 und 8, desgleichen Seite 38, Takt 7, und Seite 39, Takt 2. Die Vortragszeichen: *piano* und *forte* überliefern die Handschriften von Hering.

Seite 58, letzte Zeile. Das Autograph liest allein die tiefen Noten der Singstimme, während die Hering'schen Handschriften hohe und tiefe Noten zugleich notiren.

Noch dürfte mir als Redacteur die Verpflichtung obliegen, auch meine Meinung über eine von M. Hauptmann hart angefochtene Stelle auszusprechen. (Vorwort zu Jahrgang VIII Seite 16—17.) Die Stelle findet sich Seite 39 Takt 8, bis Seite 40 Takt 5 inclusive.

Zunächst der Text.

Der Inhalt der ganzen Cantate erscheint als eine gewaltige Predigt, die auf Glauben und sofortige Busse und Besserung dringt. Mit eiserner Energie wird dieser Gedanke fest gehalten und

durchgeführt. Der Geist des Wortes: «*Denn ich, der Herr, dein Gott, bin ein eifriger Gott*» bricht sich durch Alles Bahn, und durchzuckt, flammenden Blitzen gleich, die in tiefsten Ernst getauchte Dichtung. Jedoch erst durch Bach's geniale Auffassung und musikalische Gestaltungskraft erkennen wir das Alles. Er rief den Sinn der Worte wach, er der heilige Wächter auf Zions Zinnen. Erschlossen in ihrer tiefinnersten, verborgensten Bedeutung wollen sie in solcher nicht getheilt, sondern als Ganzes erfasst sein, das unablässig auf den Eifer des Herrn zurückweist. Eine solche Erfassung des gesammten Inhaltes zur Einheit erhob im ersten Chore die Vorausnahme der Worte: «*Du schlägest sie, aber sie fühlen es nicht, du plagest sie, aber sie bessern sich nicht*» zu einer Nothwendigkeit. (Siehe Seite 39 und 40.) Nur dadurch konnte ihre Eindringlichkeit verschärft werden, wenn sie anfänglich, fernem Wetterleuchten gleich, vorüberzogen, dann aber mit voller Kraft und Wucht in eigenem, charaktervollem Thema zurückkehrten und losbrachen.

Auf's Engste verbunden entwickeln sich mit dieser Auffassung des Textes die musikalischen Gedanken und Formen des Einleitungschores.

Der Wortsinn fordert drei Themen in drei Absätzen. Auffassung und musikalische Gestaltung bedingt dagegen Einheit. Letztere konnte durch Verwendbarkeit einzelner Motive aus dem Hauptsatze angestrebt werden, wozu sich Takt 1 und 2, sowie die Schlusstakte vortrefflich eigneten. (Seite 35 und Seite 37 Takt 3—5.) Das wesentlichste Mittel fand jedoch Bach in einer Eigenthümlichkeit, der zufolge sich der Hauptsatz ohne Mühe und Schaden in Vorder- und Nachsatz trennen liess. Zusammen 20 Takte zählend, besteht die erste Hälfte aus 10, die zweite ebenfalls aus 10 Takten. (Seite 35—36 Takt 3, und Seite 36 Takt 4 — Seite 37 Takt 5.) Konnte nun die Einführung der Singstimmen so geschehen, dass der Hauptsatz durch vorbereitendes Eintreten, Alterniren und Abbrechen der Motive eine solche Ausdehnung erhielt, die ihm, trotz des Wegfalles seiner zweiten Hälfte, den Charakter als Hauptsatz bewahrte, so war die Möglichkeit gegeben, die gewonnenen 10 Takte anderwärts zu verwerthen, um auch die letzten Wünsche für Einheit und Abrundung zu befriedigen. Wir finden demnach folgende ganz klare Formgestaltung:

Seite 35—37 Takt 5.	Seite 37 Takt 6 — Seite 39 Takt 3. Seite 39 Takt 4 — Seite 40 Takt 5.
Instrumentalvorspiel.	Text: «*Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*»
I.	II.
Hauptsatz, erste und **zweite Hälfte;**	**a, Vorbereitung** und **b, Hauptsatz, erste Hälfte;**
	vocal und instrumental, — vocal.
10 + 10 Takte,	2+3+4 + 2+2 = 13 Takte, — 10 Takte,
Summa 20 Takte.	Summa 23 Takte.

Seite 40 Takt 6 — Seite 41 Takt 1.	Seite 41 Takt 2—Seite 42 Takt 7. Seite 42 Takt 7—Seite 44 Takt 4.	Seite 44 Takt 5—6.
Zwischenspiel.	Text: «*Du schlägest sie, aber sie fühlen's nicht*» *etc.*	Zwischenspiel.
	III.	
Takt 1 und 2 des Hauptsatzes.	**a, Thema 2,** und **b, Hauptsatz, zweite Hälfte;** vocal.	Takt 1 und 2 des Hauptsatzes.
	14 Takte, — 10 Takte,	
2 Takte.	Summa 24 Takte.	2 Takte.

Seite 44 Takt 7 — Seite 48 Takt 1.	Seite 48 Takt 2 — Seite 50 Takt 7.
Text: «*Sie haben ein härter Angesicht*»	Text: «*Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*» *etc.*
IV.	V.
Thema 3;	**Hauptsatz, erste** und **zweite Hälfte;**
vocal.	vocal.
	10 + 10 Takte,
Summa 26 Takte.	Summa 20 Takte.

Schlusstakt.

In fünffacher Gliederung also schwanken diese Gestaltungen der Taktzahl nach nur zwischen 20—26, und bringen in wahrhaft klassischen Formen einen Inhalt höchster Art zum ergreifendsten Ausdruck. Hauptmann meint nun: da, wo der Hauptsatz zum ersten Male bei II^b vom Gesange aufgenommen wird, wären 6 Takte zu viel. Ihn stört musikalisch — ausser der bereits erwähnten Textunterlage — «eine Quintenfolge, und die buchstäbliche Wiederholung eines Satzes», der, obwohl er einen Theil des Hauptsatzes bildet (Siehe Seite 35 Takt 5 — Seite 36 Takt 3 inclusive), von ihm ganz unrichtig als «Zwischensatz» bezeichnet wird. Ich könnte ähnliche Dinge aus anderen Werken Bach's zu Dutzenden anführen, begnüge mich aber mit dem Hinweis auf die *Da Capo*-Form und mit dem in Rede stehenden Chore, der nicht allein da, wo Hauptmann meint, einen musikalischen Gedanken wiederholt. Wie obige Zergliederung zeigt, kommen sogar beide Hälften des Hauptsatzes «drei» Mal vollständig vor, und zwar vereinigt unter I, getheilt unter II^b und III^b, endlich wieder vereinigt unter V. Der Wechsel der Tonarten thut dabei nichts zur Sache. Doch vergegenwärtigen wir uns das, was nach Hauptmann's Ansicht das Rechte sein würde, ebenfalls bildlich. Es wären folgende, in lauter Stückwerk zerbröckelte An- und Absätze:

Seite 37 Takt 6 — Seite 39 Takt 3. Seite 39 Takt 4—7. Text: «*Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*» *etc.* II. **a, Vorbereitung** und **b, Hauptsatz;** vocal und instrumental — vocal. 2+3+4 + 2+2 + 4 Takte Summa 17 Takte in sechs zwei- drei- und viertaktigen Abbrüchen.	Seite 40 Takt 6 — Seite 41 Takt 1. Zwischenspiel. Takt 1 und 2 des Hauptsatzes 2 Takte u. s. f.

Ein Verfahren, das, wie dieses, nichts weiter kennt als ansetzen und abbrechen, das ferner das volle Austönen und Darstellen eines Hauptgedankens geradezu verhindert, und bei allem Sichwinden und -wenden es zu Nichts bringt, ein solches Verfahren gleicht dem, was Horaz in seiner Weise sagt: *parturiunt montes, nascetur ridiculus mus.* Bach's Art war das aber nicht. Indem er den Hauptsatz unter I nur instrumental, unter II^b und III^b dagegen in zwei Hälften gesondert erscheinen lässt, erzielte er unter V durch Vereinigung aller Glieder und Kräfte eine ebenso ideelle als materielle Steigerung, die als Culminationspunkt des Ganzen seinem Werke das Siegel der Vollendung aufdrückt.

Cantate CIII. (Seite 69.)

„*Ihr werdet weinen und heulen.*“

Vorlagen:

a) Die Originalpartitur } der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
b) die Originalstimmen }

a) Die Originalpartitur.

Der von Bach eigenhändig geschriebene Titel auf dem beiliegenden Umschlage lautet:

„*Dominica Jubilate*

Ihr werdet weinen und heulen p

à

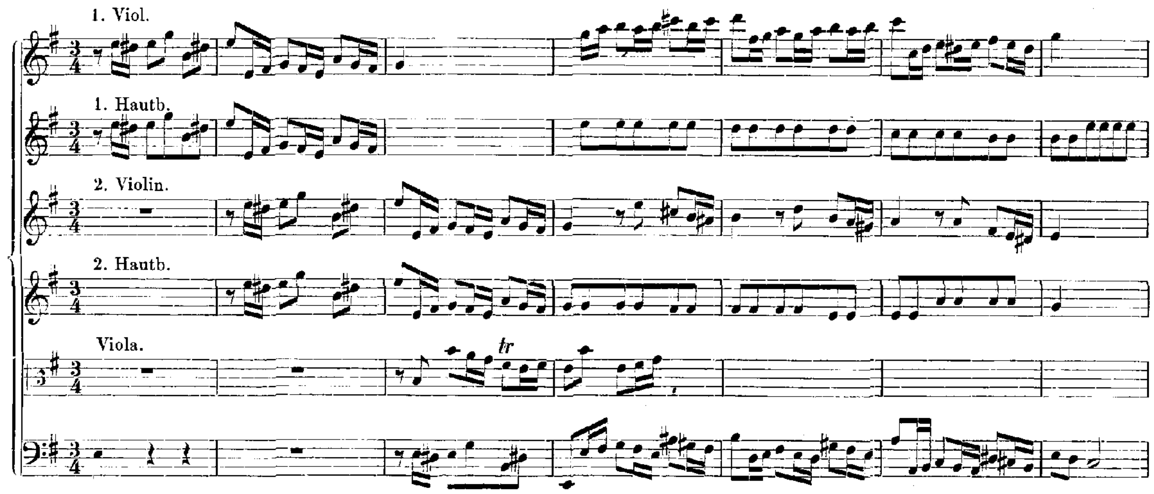
4 *Voci* | *Tromba* | *Fiauto piccolo* | 2 *Hautb: d'Amour* | 2 *Violini* | *Viola* | *e Continuo* | *di* | *Joh: Sebast: Bach.*“

Innere Überschrift der Partitur:

„J. J. Doica Jubilate. Ihr werdet weinen und heulen.“

Abschluss: ohne das übliche *S. D. Gl.*, da der Raum dazu mangelte. Dem Componisten war bei Beendigung des Werkes ein einzelner Bogen in die Hände gerathen, der auf der letzten Seite theilweise schon beschrieben war und nachstehende Skizze enthält:

J. J. Doica Quasimodogeniti. Concerto.



Dieser Entwurf beengt die letzten Takte des Schlusschorales in einer Weise, dass Beides gewissermassen auf einander stösst.

Wasserzeichen: zwei gekreuzte Hirschfänger in einem Wappenfelde.

b) Die Originalstimmen.

Fast buchstäblich übereinstimmend mit dem Titel der Originalpartitur zeigt die Aufschrift des Umschlages die Schriftzüge von C. Ph. E. Bach. Doppelt vorhanden sind: Violine I., II. und Continuo; einfach: die übrigen Stimmen. Eine bezifferte Stimme für Orgel fehlt, dagegen liegt eine vom Componisten sorgfältig revidirte Stimme für «*Violino Conc: ou Trav*» bei, die überhaupt die grösste Ähnlichkeit mit Bach'schen Autographen zeigt. Man kann aber an den Trillerzeichen sowie an der lateinischen Schrift der Vortragszeichen die Merkmale leicht erkennen, welche die so innig verwandten Hände von einander scheiden. Ein grösserer autographer Abschnitt findet sich nur in Oboe d'amore II., Seite 91 Takt 2, bis Seite 93 zu Ende.

Wasserzeichen: ein Stücklein Borte, in deren Mitte sich ein Kleeblatt abhebt. Das ist auch das Wasserzeichen in dem Titelblatte der Originalpartitur.

Die Worte des Schlusschorales (Seite 94) haben Paul Gerhardt zum Verfasser und sind dem Liede: «*Barmherz'ger Vater, höchster Gott*» entlehnt, woselbst sie als Vers neun vorkommen. Die Melodie: «*Was mein Gott will*», ursprünglich: «*Il me suffit de touts mes maux*», stammt aus dem Jahre 1529.

Bemerkenswerthes.

Seite 69. Die Notirung der Flauto piccolo im Autographe wie in der Originalstimme ist vorn im Kasten mit kleinen Noten angegeben. Die Verstärkung im 8 Fusston durch *Violino concertante* oder *Flauto traverso* geht, äusserlich genommen, aus den Originalstimmen hervor; der musikalische Grund ist im Vorwort zu Jahrgang XXII Seite 30 besprochen worden.

Seite 72, Takt 3 liest die Orchester-Stimme der Violine II. das höhere, zweigestrichene *fis*.

Seite 74, Takt 6 lesen Viola und Tenor das erste Viertel: *fis cis* «*d e*». Autographe Correctur in der Stimme.

Seite 77, Takt 9, Bass, sechstes Achtel. Des auffallenden *fis* wegen vergleiche man die Parallele Seite 83 Takt 7.

Seite 78, Takt 6. Das autographe Doppelkreuz in der Violino concertante deutet auf eine Entstehung des Werkes in Bach's spätester und reifster Zeit. (Siehe «Allgemeines» *A.*, Seite XV.)

Seite 80, Takt 2 und 3. Nach der Originalpartitur schliesst sich die Oboe II. der Violine II. im Einklange an; die Stimme enthält jedoch die eigenhändige Correctur Bach's der beiden Noten *dis e* in der höheren Octave.

Seite 80, Takt 6 und 10. Die Zusammenstösse des Altes mit dem Tenor, sowie des Sopranes mit dem Alt auf dem vierten Achtel entstehen durch die Umkehrung der Parallele Seite 75 Takt 1 und 5.

Seite 83, Takt 9 liest der Tenor in den Originalen Alles im Einklange mit der Viola, nur das letzte Sechszehntel *cis* nicht, wofür sich $\bar{e}$ findet. Fehler. Vergleiche die Parallele Seite 77, Takt 11 im Alt.

Seite 84, Arie. Instrumentirung nach Angabe der Stimmen, da sie in der Originalpartitur nicht näher bezeichnet ist.

Cantate CIV. (Seite 97.)

„*Du Hirte Israël, höre.*"

Vorlage: Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Der von einem der Copisten Bach's verfasste Titel auf dem alten Umschlage lautet:

„*Domin: Miseric: Dom:*
Du Hirte Israël höre, der du Joseph pp
à
4 *Voc:* | 2 *Hautb: d'Amour* | 2 *Violini* | *Viola* | *è* | *Continuo* | *di Sign:* | *J. S. Bach.*"

Doppelt vorhanden ist der Continuo, einmal in G dur, einmal in F dur. Letzterer, durchgängig von des Meisters Hand geschrieben, enthält die Bezifferung. Die übrigen, oben verzeichneten Stimmen haben sich dagegen nur einfach erhalten; da aber noch eine dritte Oboe (*Taille*) in Bach's eigener Handschrift vorliegt, so scheint bei Anfertigung des obigen Titels ein Versehen stattgefunden zu haben. Autographe Theile enthalten ferner Oboe I. und II. und bringen als solche den ganzen Einleitungschor. Alles Übrige verräth des Meisters ziemlich sorgfältige Revision, obwohl in der Bezifferung oft grössere Klarheit zu wünschen wäre. Hier mag die mündliche Anweisung für ein richtiges Verständniss viel beigetragen haben, denn es frägt sich z. B., ob man wirklich Seite 97 Takt 1, 3 und 12 in gleicher Weise wie Seite 100 Takt 4 begleiten soll oder nicht. Die Anticipation der ersten Violine auf dem dritten Viertel ist in letzterem Falle durch Oboen und Singstimmen offenbar mehr motivirt, als in den drei ersten Fällen, wo sie dem darunter verzeichneten Quart-Sext-Accorde gleichsam immer durch die Parade fährt. Sollte hier die begleitende Orgel das dritte Viertel nicht besser pausiren und sich darin den Oboen anschliessen?

Wasserzeichen: Im Allgemeinen unklar, ist es in den Stimmen der Viola und des Tenors als Halbmond zu erkennen.

Das Werk wird durch den ersten Vers des Liedes: «*Der Herr ist mein getreuer Hirt*» nach der

Melodie «*Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*» zum Abschluss gebracht. Verfasser des Liedes ist Cornelius Becker 1602, Verfasser der Melodie Nicolaus Decius um 1524. (Magdeburger G. B. 1540.)*)

Fehlerhaftes und Fragliches.

Seite 101, Takt 11 das zweite Viertel in der Viola.

Seite 106, Takt 9 lautet das dritte Viertel in Taille und Tenor absteigend: *c h a*, und bildet somit falsche, recht unnütze Quinten mit dem Sopran. Correctur nach Seite 100, Takt 7, wo sich die Stelle zwischen Alt und Tenor wiederholt.

Seite 107, letzte Zeile, Takt 2, Tenor und Oboen. Die Stelle wiederholt sich wohlklingender mit einer geringen Abweichung in der Singstimme Seite 110, Takt 4 und 5.

Seite 110, Takt 9, letztes Viertel im Tenor *dis* oder *d?* Nach der alten Regel, welche die Versetzungszeichen im Takte nur einmal gelten lässt, wäre *d* zu lesen. Andererseits macht sich die neuere Regel bei Bach schon so oft geltend, dass die Sache hier fraglich bleibt, und mir *dis* wahrscheinlicher erscheint.

Seite 112, Takt 5 der Arie. Letztes Achtel der Violine II. *d* auf der vierten Linie.

Seite 113, Takt 7. Letztes Achtel der Violine II. *h* auf der dritten Linie.

Bemerkenswerthes:

Seite 104, Takt 9. Die Abänderung des thematischen Einsatzes im Alt, der eigentlich *d e fis* auf dem dritten Viertel lauten sollte, scheint wohl des leichteren Treffens wegen erfolgt zu sein.

Seite 110, letzte Zeile, zweiter Takt. Die Bezifferung $\frac{7}{5}$ auf dem letzten Achtel *e* halte ich für richtig, indem ich mir das *a* des Tenores als Anticipation erkläre, während der klare Accord ein Achtel früher (über der Pause der Orgelstimme) eintritt.

Cantate CV. (Seite 119.)

„*Herr, gehe nicht in's Gericht.*"

Vorlagen:

a) Die Originalpartitur;
b) eine Partiturabschrift von S. Hering;
c) einige neuere Stimmen zum ersten Chore;
} Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
d) eine unvollständige Partitur auf der Amalienbibliothek des Joachimsthales zu Berlin.

a) Die Originalpartitur.

Der Umschlag mit dem Originaltitel scheint in Verlust gerathen zu sein. Ein neuerer, der die wohlbekannten Schriftzüge C. Ph. E. Bach's aus seinen letzten Lebensjahren erkennen lässt, lautet:

„*Dom: 9 post Trinit.*
Herr, gehe nicht in's Gericht p."

Die innere, autographe Überschrift fasst sich noch kürzer:

„*J. J. Doīca 9 post Trinit:*"

Schrift: sehr unrein, vielfach durchstrichen, corrigirt und unleserlich.

Abschluss: ohne die übliche Signatur «*S. D. Gl.*»

Wasserzeichen: ein Halbmond, der sich am deutlichsten auf der zweiten und dritten Seite der Tenorarie darstellt.

---

*) In dem Sächsisch-Weissenfels'schen Gesang- und Kirchenbuch vom Jahre 1714 findet sich das ziemlich seltene Lied Seite 290 mit folgender gottesdienstlichen Anordnung: «Am Sonntag Misericordias Domini. Früh-Predigt. 1) Wird der 23. Psalm D. Corn. Beckers gesungen:

Der Herr ist mein getreuer Hirt
Dem ich mich ganz vertraue» u. s. f.

Leider hat der erste Chor, — während das Folgende unangetastet blieb, — vielfache Spuren von C. Ph. E. Bach's Schriftzügen, seinen Rasuren und Correcturen aufzuweisen, welche die Redaction sehr erschwerten. Unschädlich zeigte sich allerdings die von ihm beliebte Vervollständigung der Textunterlage, die mitunter da Lücken zeigte, wo sich die Wiederholung einer Phrase eigentlich von selbst versteht; auch unterscheiden sich die später eingetragenen Trillerzeichen merklich genug von denen J. S. Bach's. Anders verhält es sich dagegen, wo es sich um zugesetzte Versetzungszeichen, oder um ausradirte Originalvortragszeichen und Originallesarten handelt. Hier würde wohl Manches fraglich geblieben sein, wenn sich nicht nachstehende zuverlässige Handschrift erhalten hätte.

b) Die Partiturabschrift von S. Hering.

Die Aussenseite trägt nachstehenden Titel:

„*Partitur*
Eines Kirchen Stücks
Herr gehe nicht ins Gericht
von
Johann Sebastian Bach.
S. Hering."

Dem Schreiber hat offenbar die Originalpartitur nicht vorgelegen, seine Partitur muss vielmehr nach den schon damals nicht mehr ganz vollständigen Originalstimmen gefertigt worden sein, eine Quelle, die sich für die Gegenwart nur durch ihn abschriftlich erhalten hat. Beweis: 1) fehlt die im Autograph als Überschrift verzeichnete Pericope; 2) fehlt im ersten Chore das verstärkende, in der Tenorarie das obligate Horn; 3) giebt Schreiber den Oboen im ersten Chore besondere Systeme, und 4) stellt er in der Sopranarie die Singstimme unter die Viola. Dagegen enthält seine Partitur alle die Vorzüge, welche die Originalstimmen hinsichtlich der Stricharten, Vortragszeichen, Bezifferung, genauer Textunterlage u. s. f. vor der Originalpartitur voraus zu haben pflegen.

Nach den Jahreszahlen, die sich öfters auf anderen Hering'schen Abschriften finden, dürfte auch diese Partitur aus der Zeit um 1760 datiren*).

c) Die neueren Stimmen zum ersten Chor.

Sie stammen, — wie die von C. Ph. E. Bach vollzogene Revision, sowie eine von ihm selbst geschriebene, nach Emoll transponirte Orgelstimme beweist, — aus dessen Nachlass. Die Schriftzüge der letzteren bekunden das höchste Alter des Schreibers, und verweisen dadurch ihre Entstehung auf das Bestimmteste in die Zeit nach 1780. Vorhanden sind nur die vier Singstimmen sowie das Streichquartett. Alles folgt genau den in J. S. Bach's Originalpartitur von C. Ph. E. Bach vollzogenen Correcturen.

d) Die unvollständige Partiturabschrift auf der Amalienbibliothek des Joachimsthales zu Berlin.

Die ziemlich fehlerhafte, jedoch sehr alte, bezifferte Handschrift enthält ausser dem ersten Chore (auf 8 Systemen) nur noch die Tenor-Arie (Seite 138), und überliefert letztere, gleichwie Hering's Partitur unter *b*), ebenfalls ohne Horn. Dennoch war ihre Benutzung für authentische Herstellung des Werkes nicht ohne Werth gegenüber den Fälschungen C. Ph. E. Bach's. Zwei Zeugen sind immer zuverlässiger als einer, und das um so mehr, als Prinzessin Amalie sowie Kirnberger in

*) Siehe das Vorwort des Jahrganges XXI, Lieferung 1, Seite 16 und 17.

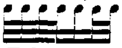
der glücklichen Lage waren, aus guten Quellen schöpfen zu können. Die Fehler ihrer Abschreiber bleiben füglich eine Sache für sich.

Vergleichen wir nun die vier genannten Vorlagen unter einander, so mussten die Stimmen unter *c*) nach Erkenntniss ihrer Entstehung um 1780 als unbrauchbar für unsere Ausgabe zurückgelegt werden. Ferner bestimmte mich die einseitige, mangelhafte Vorlage, die, wie oben nachgewiesen ward, aus der Hering'schen Handschrift spricht, ferner die Unvollständigkeit der Partitur aus der Amalienbibliothek des Joachimsthales, diese Quellen nur in Dingen zu benutzen, deren Authenticität sich bei genauester Prüfung über allen Zweifel erhaben herausstellte. Was unsere Ausgabe beiden Handschriften verdankt, beschränkt sich demnach auf Wiedergabe der Bezifferung, Vervollständigung der im Autographe angedeuteten Stricharten und Vortragszeichen, sowie auf richtige Wiederherstellung der Originallesarten im ersten Chore, die sie einstimmig bestätigen. Dagegen hielt ich es aus gleichem Grunde für gerathen, sogar selbstverständliche Angaben hinsichtlich der Instrumentirung zu unterdrücken und in diesem Punkte nichts zu geben, was nicht die Originalpartitur selbst davon enthält. Die Falsificate C. Ph. E. Bach's finden sich weiter unten unter «Bemerkenswerthes» verzeichnet.

Die Worte des Schluss-Chorales sind dem 1641 gedichteten Liede «*Jesu, der du meine Seele*» von Johann Rist entlehnt, woselbst sie sich als Vers elf finden. Die Melodie, ursprünglich weltliche Volksweise, stammt von Theobald Grummer aus dem Jahre 1642.

Fehlerhaftes.

Seite 128, Takt 12, Continuo erstes Viertel *as* nach dem Autographe.

Seite 132, Takt 13, Sopran. Eintheilung des dritten Viertels nach sämmtlichen Vorlagen:  Vergleiche die ähnlichen Stellen Seite 132 Takt 18, Seite 134 Takt 3 u. s. f.

Seite 144, Takt 4 finden sich Satzfehler zwischen Tenor und Viola, desgleichen zwischen Tenor und Violine I.

Fragliches.

Seite 121, letzter Takt, drittes Viertel: die gleichzeitigen Sprünge im Alt und Tenor.

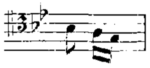
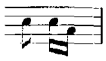
Seite 125, Takt 12, Bass und Continuo. Nach den Vorlagen unter *b*) und *d*): *d cis d e* u. s. f. Vergleiche Seite 126 Takt 2, wo Übereinstimmung herrscht, Seite 127 Takt 4 im Tenor, wo die Meinungen wieder getheilt sind.

Seite 129, Takt 1—6 im Continuo. Die Stelle ist wohl ohne Contrabass gedacht.

Seite 132, Takt 16 und 17: *as* oder *a* im Sopran und Violine I.? Siehe den vorhergehenden und folgenden Takt.

Seite 138. Das Original stellt die Worte des Textes also: «*Kann ich mir Jesum nur zum Freunde machen*». Die übrigen Vorlagen lesen besser: «*Kann ich nur Jesum mir etc.*». Bekanntlich pflegte Bach in den Stimmen auch die Textunterlage häufig zu verbessern.

Seite 139, Takt 4, Tenor: «*so gilt der Mammon nichts*». Auf dem Worte «*der*» überall ein deutliches *a*.

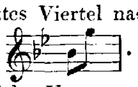
Seite 140, letzter Takt, Tenor zum Worte «*Mammon*»:  oder: ? Sämmtliche Vorlagen lesen *b a g*, durchgehende Quinten mit dem Continuo bildend.

Seite 142, Takt 4, Tenor. Nach sämmtlichen Vorlagen: *es c «f» d* u. s. f.

Bemerkenswerthes.

Seite 119. Das Unisono beider Oboen mit beiden Violinen wird durch die Partituren unter *b*) und *d*) bestätigt, nicht so die Verstärkung der Violine I. durch Horn, die sich nur im Autographe angegeben findet. Da Bach in Fällen, wo es sich nur um Verstärkung einer Stimme handelte, erst beim eigenhändigen Ausschreiben solcher Ripienstimmen die Natur des betreffenden Instrumentes zu berücksichtigen pflegte, so schliesst der frühzeitige Verlust der Original-Horn-Stimme, den die Hering'sche Handschrift unter *b*) erkennen lässt, für Dirigenten die Nothwendigkeit in sich, die beabsichtigte Effectuirung nach Bach'schen Vorbildern auszuführen, wie sie z. B. in vorliegendem Bande durch Cantate 109, desgleichen Band II durch Cantate 16 vor Augen gestellt werden.

Seite 124, Takt 4, Violine I. Letztes Viertel nach C. Ph. E. Bach's Correctur des Autographes:



Seite 124, 128 und 129. Sämmtliche Vortragszeichen der Originalpartitur haben hier dem Radirmesser C. Ph. E. Bach's weichen müssen, doch ist Seite 128 Takt 10 das *piano* für Violine I. noch deutlich erkennbar. An den übrigen Stellen haben die Rasuren ziemlich bedeutende Narben im Papier hinterlassen, die bei den *pianissimo's* natürlich umfangreicher sind, als bei den *piano's* und *forte's*. Betone ich zunächst die Thatsache, dass C. Ph. E. Bach leider oft genug vermeinte, die bessernde Hand an die Werke seines Vaters legen zu müssen (siehe die Vorworte zu Jahrgang V[1] Seite 34, zu Jahrgang X Seite 15 u. s. f.), dass ferner J. S. Bach seine Correcturen niemals mit dem Messer, sondern überall nur mit der Feder vollzog: so verliert die Möglichkeit einer Ausnahme von der Regel hier um so mehr jeden Halt, da sich dagegen gleich zwei Stimmen erheben, *b*) und *d*), welche das Getilgte in echter, ursprünglicher Gestalt überliefern.

Seite 127, Takt 13. Siehe darüber «Allgemeines» *B.*, Seite XVIII und XIX.

Seite 143, Takt 5. Die schöne Fermate verdanken wir nicht dem Autographe, sondern den nach den Stimmen gefertigten Partituren unter *b*) und *d*).

Seite 144 u. s. f. Der Wechsel der Taktarten ist nur in der Hering'schen Handschrift genau angegeben. Im Autographe beschränkt sich die Angabe auf Folgendes:

Seite 144, Takt 6 durch Vorzeichnung des 12/8 Taktes in Violine I. und Violine II.; ferner

Seite 145, Takt 6 durch Vorzeichnung einer 8 (statt C) in Violine II. (Siehe darüber «Allgemeines» *C.*, 1) Seite XIX und XX.)

Cantate CVI. (Seite 149.)

„*Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.*"

Vorlagen:

a) eine alte Partiturabschrift von C. F. Penzel, im Besitze des Herrn Kammersänger Hauser zu Karlsruhe;

b) eine alte Partiturabschrift im Besitze der Singakademie zu Berlin;

c) eine alte Partiturabschrift auf der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin;

d) eine Partiturabschrift aus dem Nachlasse von Pölchau auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin;

e) eine Partiturabschrift auf dem Königlichen Institut für Kirchenmusik zu Berlin.

Bei näherer Prüfung dieser fünf Vorlagen erwiesen sich die Partituren unter *d*) und *e*) als jüngere Abschriften der älteren Quellen unter *b*) und *c*), weshalb ein näheres Eingehen auf jene beiden Vorlagen füglich unterbleiben kann.

a) Die Partiturabschrift von C. F. Penzel.

Ein Haupttitel fehlt. Die innere Überschrift lautet:

„*Actus tragicus di J. S. Bach.*"

Die werthvolle Handschrift, die zwölf Blätter füllt, schliesst ab mit den Worten:

„*il Fine. sc: Lipsiae* 1768 *M. Oct:*"

Jahrgang IX enthält auf Seite 22 des Vorwortes die durch den verstorbenen Kapellmeister Hauser verbürgte Mittheilung, dass C. F. Penzel Chorpräfect unter J. S. Bach gewesen war. Dieser Umstand, sowie das hohe Alter der Abschrift prägen ihr das Siegel der Authenticität auf.

b) Die alte Partiturabschrift der Singakademie zu Berlin.

Auch hier fehlt ein mit ihr gleichzeitig entstandener Haupttitel. Inwendig lesen wir als Überschrift:

„*Cantate Gottes Zeit ist die allerbeste; del Sig. Bach.*“

Der Versuch einer Bezifferung, ursprünglich mit Bleistift eingetragen, dann theilweis mit Dinte überzogen, stammt aus neuerer Zeit. Für unsere Ausgabe werthlose Zusätze!

c) Die alte Partiturabschrift auf der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin.

Dieselbe befindet sich mit elf anderen J. S. Bach'schen Cantaten in einem gemeinschaftlichen, starken Bande. Der Haupttitel lautet:

„*Cantate* | *Gottes Zeit ist die p* | *a* | 2 *Flauti* | 2 *Viole di Gamba* | *Soprano Alto* | *Tenore Basso* | *e* | *Fondamento* | *del Sig. J. S. Bach.*“

Sämmtliche Handschriften stimmen in den wesentlichsten Dingen überein. Finden sich irgendwo Schreibfehler, so tritt in der Regel gegenseitige Berichtigung ein. Nicht minder wichtig, als der übereinstimmende Notentext an sich, ist jedoch auch die Übereinstimmung in der äusserlichen Anordnung der Partituren.

Zunächst stehen die Flöten überall mit einem ♭ Vorzeichnung im *G*-Schlüssel auf der ersten Linie und in *B*-Stimmung, wie es unsere Partitur Seite 149 im sogenannten «Kasten» andeutet. Der hohe Chorton der Orgel bedingte entweder die Transposition der Flöten und Oboen um einen ganzen Ton höher, oder die der Orgel selbst um einen Ton tiefer. Partituren und Stimmen, die uns erstere Art als Princip erkennen lassen, gehören ganz entschieden Bach's früherer Periode an, indem die Partitur zur Cantate 71, «*Gott ist mein König*», vom Jahre 1708, sowie die Cantate 21, «*Ich hatte viel Bekümmerniss*», vom Jahre 1714, bestimmte Anhaltspunkte bieten*). Dieser Umstand ist jedoch nicht allein für die Frage der Entstehungszeit, sondern auch für unsere heutigen Sänger wichtig. Bach's ältere Cantaten legen, wie uns Cantate 106 belehrt, den hohen Chorton für Behandlung der Singstimmen zum Grunde, und unterscheiden sich darin wesentlich von den Kirchenwerken der Leipziger Periode, die für den damaligen Kammerton berechnet sind. Der Stand der Flöten im *G*-Schlüssel auf der ersten Linie deutet übrigens, – wie schon oft bemerkt, – den Unterschied zwischen Schnabelflöte (*Flûte à bec*) und *Flauto traverso* an. Letztere wurde stets im *G*-Schlüssel auf der zweiten Linie notirt.

Ebenso congruent wie in der Notirung der Flöten zeigen sich die Vorlagen ferner auch in der Vorzeichnung für die übrigen Stimmen, die ohne ersichtlichen Grund nicht drei, sondern nur zwei ♭ voranstellen. Hierin liegt ein offener Zwiespalt mit der Notirung der Flöten, die in ihrer *B*-Stimmung folgerichtig gar keine Vorzeichnung haben müssten, da diese Stimmung die beiden ♭ schon in sich trägt, welche die *C*-Stimmung in der Bdur Tonart erst vorzeichnen muss. Die Folgen dieser Inconsequenz sind denn auch nicht ausgeblieben. Öfters fehlen in den Flöten die B-quadrate, wo in den übrigen Stimmen *a* steht, und in letzteren öfters die ♭, wenn erstere, die Flöten, *as* haben. Auch einige andere zweifelhafte Stellen verdanken diesem Umstande ihren Ursprung.

Endlich stimmen sämmtliche Vorlagen nicht nur in der Angabe der Solosätze überein, sondern auch in der Dreitheilung des Werkes. Alttestamentlich gipfelt der erste Theil in dem Gesetze:

---

*) In dem Autograph der ungedruckten Cantate «*Bereitet die Wege*» vom Jahre 1715, desgleichen in den Originalstimmen der 31sten Cantate «*Der Himmel lacht*» stehen die Oboen sogar um eine kleine Terz höher.

«*Mensch, du musst sterben*», neutestamentlich dagegen der zweite in den Worten des Erlösers: «*Heute wirst du mit mir im Paradiese sein*». Der erste Theil läuft aus in Schatten des Todes, der zweite im Lichte des ewigen Lebens. Der dritte Theil krönt das Ganze und schliesst das Werk ab mit einer nach Worten der Offenbarung St. Johannis gedichteten Doxologie. Darum ist Sorge getragen worden, das Gesammtbild der Vorlagen so getreu als möglich zu copiren. Von Seite 149 bis Seite 166 findet sich nirgends ein Absatz, auch schrumpfen in keiner Vorlage mit Beginn des Tenorsatzes Seite 154 die neun Systeme sofort auf sechs zusammen, sondern sie bleiben vielmehr in voller Zahl noch einige Seiten lang, den übrigen Singstimmen Pausen ertheilend. In der alten schönen Partitur der Singakademie (Vorlage *b*)) laufen die neun Systeme sogar von Anfang an, also von Seite 149, bis Seite 158 Takt 13 ohne Unterbrechung fort. — Was die Angabe der Solosätze betrifft, so stossen wir nur zwei Mal auf solche; nämlich Seite 166 und Seite 168, während Seite 169 einfach «Alto» schreibt, und damit auf einen Wiedereintritt des Chorgesanges deutet.

Die Texteswortc scheint sich der Componist selbst zusammengetragen zu haben, und die meisten Bachkenner theilen diese Ansicht. Mit verschiedenen Sprüchen alten und neuen Testamentes verbinden sich zwei Verse aus ebenso vielen Kirchenliedern, und eine Art Wahlspruch (Devise), der Sprache der Bibel glücklich nachgebildet, leitet die bedeutsame Zusammenstellung in würdigster Weise ein. Von dem ersten Liedverse (Seite 169) «*Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin*» ist Dr. M. Luther der Dichter-Componist, 1524. Das Lied «*In dich hab' ich gehoffet, Herr*», dessen siebenter Vers Bach's Werk zum Abschluss bringt (Seite 173), hat Adam Reissner, 1533, zum Verfasser. Die Melodie dazu stammt aus dem Jahre 1594, und findet sich zuerst in Seth Calvisii Hymni sacri.

In tiefsinnigster Combination, jedoch ohne Textunterlage, begegnen wir noch einer dritten Choralmelodie Seite 162, «*Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt*». (Johannes Rhau's Gesangbuch 1589.)

Von dieser Melodie sowohl wie von der vorhergenannten cursirten zu Bach's Lebzeiten die verschiedensten Lesarten. Die Wahl, die Bach getroffen, vereinigt sich mit der oben erwähnten äusseren Erscheinung der Partitur zu einem zwiefachen Zeugniss für Ort und Zeit, wo und wann das Werk entstanden. Allerdings kann hier nicht die Rede davon sein, auf den Ursprung der vielen Varianten zurückzugehen. Wen es interessirt, findet ein Beispiel zu der letzten Melodie von Rhau in Friedrich Schneider's Anhalt-Dessau'schem Choralbuche vom Jahre 1829, Vorwort Seite 9. Für unsere Zwecke genügt die Thatsache, und für Bach's langjährige Wirksamkeit haben wir folgende Quellen nachzuschlagen:

1) für die Weimar'sche Periode von 1709 — 1717: *a*) Psalmodia Sacra (Cantional) Gotha 1715 mit einer Nachricht von Christian Friederich Witt, Fürstl. Sächs. Capell-Meister zum Friedenstein; *b*) Sachsen-Weissenfelsisches Gesang- und Kirchenbuch, Weissenfels 1714.

2) für die Cöthen'sche Periode von 1717—1723: *a*) Lobwasser's Psalmen, Amsterdam 1646 bei Ludwich Elzeviern mit einem Vorwort von Petrus Scholl, Singmeister und Vorsänger der hochdeutschen reform. Gemein in Amsterdam; *b*) ebendaselbst 1646 (als Anhang zu den Psalmen), Gesänge | Aus | Gewissen Psalmen Davids, | auch andern texten göttliches worts | Wie auch schriftmässige | Festgesänge und Lieder | von Martino Luthero, D, und andern gottsäligen männern; *c*) Friedrich Schneider's Anhalt-Dessauisches Choralbuch, Halberstadt 1829.

3) für die Leipziger Periode von 1723—1750: Musikalische Kirch- und Hauss-Ergötzlichkeit von Daniel Vetter, Organist zu St. Nicolai in Leipzig. Leipzig den 26. Aug. 1709; zweiter Theil 1713.

Wir erhalten aus diesen Vorlagen für die Melodieen:
«*In dich hab' ich gehoffet, Herr*» und
«*Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt*»
folgende übersichtlich geordnete Lesarten:

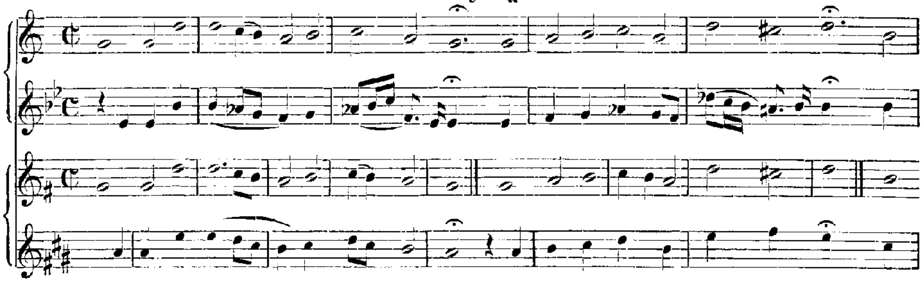
Für die Melodie: «*In dich hab' ich gehoffet, Herr*».

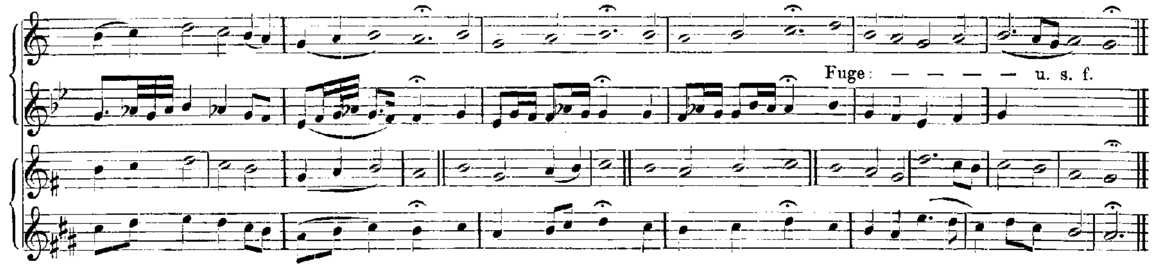
Psalmodia sacra, Gotha, 1715.

Bach, «Gottes Zeit» Seite 173.

Daniel Vetter, Leipzig, 1709 — 1713.

Bach, Weihnachts-Oratorium, Jahrgang V² Seite 190. 1734.





Für die Melodie: «*Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt*».

Psalmodia sacra, Gotha, 1715.

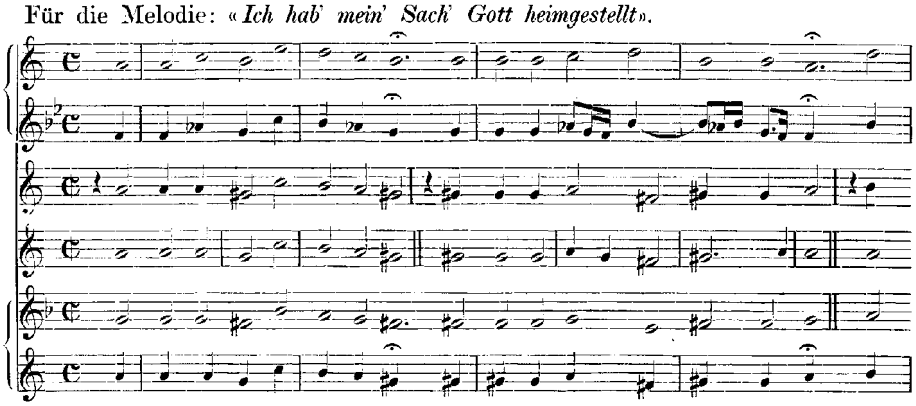
Bach, «Gottes Zeit» Seite 162.

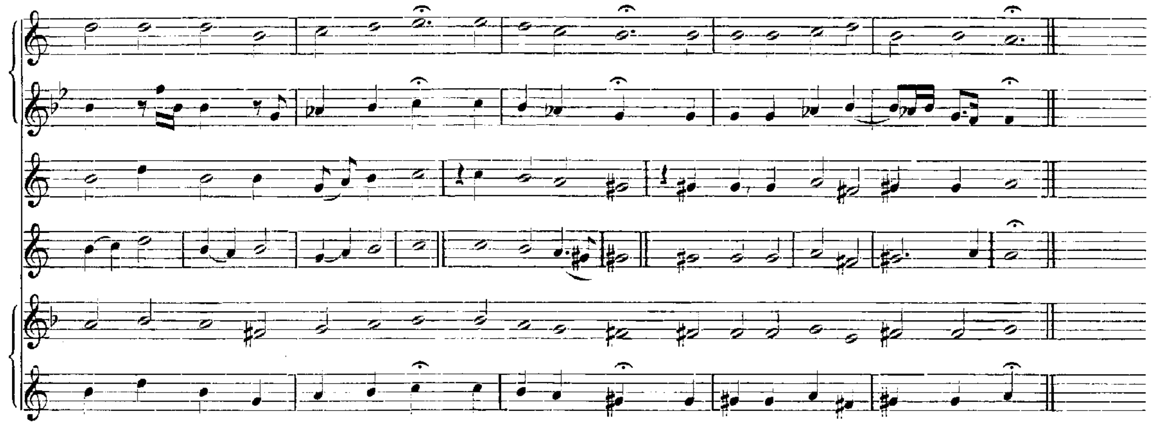
Gesangbuch in Weissenfels, 1714.

Daniel Vetter, Leipzig, 1709—1713.

Lobwasser's Psalmen, Amsterdam, 1646 (in Cöthen gebräuchlich).

F. Schneider's Choralbuch für Anhalt-Dessau, 1829.





Man erkennt daraus: dass die Lesarten beider Choralmelodieen in der vorliegenden Cantate nur mit dem Gotha'schen Cantional übereinstimmen, der uns die damaligen Singweisen Thüringens, mithin auch Weimars überliefert.

Der Choral ist nun einmal Volksmelodie. Wollte Bach darin verstanden sein und damit wirken, so wird er wenigstens beim Entstehen seiner Kirchenwerke Rücksicht auf den örtlichen Volksgebrauch genommen haben. Die Melodie: «*In dich hab' ich gehoffet, Herr*» setzte er im Weihnachts-Oratorium nach Leipziger Singweise (siehe oben), in vorliegender Cantate dagegen nach Thüringen'schem Gebrauch. Weder für Leipzig noch für Cöthen motivirte sich die Bildung des Thema's für die Schlussfuge aus der letzten Zeile des Chorales; sondern allein für Weimar. Ebenso verhält es sich mit der andern Melodie: «*Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt*». Bach hat die Melodie späterhin oft genug bearbeitet; aber in Thüringer Lesart kommt sie meines Wissens nur dies eine Mal vor.

Von den Lobwasser'schen Psalmen nebst Anhang ist zu berichten, dass sie noch in den Jahren 1732 und 1733 in einer von Lobethan redigirten Ausgabe in Cöthen selbst zu neuem Abdrucke gelangten. Die kleine Lutherische Gemeinde zu Cöthen hatte im Jahre 1699 zwar ein eigenes Gotteshaus erhalten; allein sie stand mit den Reformirten unter ein- und demselben Consistorium, während sich der Lobwasser'sche Anhang mit den Luther'schen Liedern bei allen Klassen der Bevölkerung längst eingebürgert hatte. Die Einführung eines besonderen Lutherischen Gesangbuches liegt deshalb ausser dem Bereich aller Wahrscheinlichkeit, und es dürften für die Cöthen'sche Periode Bach's die Lobwasser'schen Lesarten der Melodieen insoweit massgebend gewesen sein, als er deren Benutzung für die Öffentlichkeit bestimmte*). Die Mittheilung der Schneider'schen Lesart neben der Lobwasser'schen ist ein Beleg, wie wenig sich die Melodie: «*Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt*» seit 200 Jahren in Anhalt verändert hat, und wie fremd sie der von Bach für vorliegende Cantate gewählten Weise gegenübersteht.

Summiren wir schliesslich

die auf Bach's «frühere Zeit» verweisende äussere Erscheinung der Partitur mit ihrer Transposition der Holzblasinstrumente um einen Ton höher;

ferner die Lesarten der Choralmelodieen in «Thüringer Weise»;

endlich die Technik der Composition selbst, die namentlich im Aufbau der Schlussfuge, sowie auch in deren enggezogenen modulatorischen Cadenzen auf Tonika und Dominante den jungen Meister verräth:

so kann es als erwiesen gelten, dass uns in der vorliegenden Cantate ein herrliches, unvergängliches Meisterwerk aus Bach's früherer Zeit überliefert ist, das aus seiner Weimar'schen Periode von 1709—1717 datirt, und wahrscheinlich schon vor 1714, vielleicht im Jahre 1711 entstand.

Bemerkenswerthes.

Seite 149, Takt 8, Flauto I. Vorlage *a*) und *c*) stellen das ♭ schon vor das erste *d*, während Vorlage *b*) erst auf dem zweiten Viertel *des* liest.

Seite 151, Takt 3, Viola da gamba I. Sämmtliche Vorlagen lesen das letzte Sechszehntel *f*. Siehe dagegen Alt und Sopran.

Seite 152, Takt 11, Viola da gamba II. Nach allen Vorlagen vom Tenor abweichend, bleibt die Lesart dennoch fraglich.

---

*) Dem Herrn Seminar-Musikdirektor Haase zu Cöthen verdanke ich die Nachricht, dass sich auch aus dem Jahre 1702 ein mit neuen Liedern vermehrter Abdruck jener unter 2b verzeichneten «Gesänge von Martino Luthero u. A.» erhalten hat und zwar unter dem Titel: «Neu eingerichtetes christl. Gesangbuch» etc. Halle, bei Joh. Jac. Schützen in der Barfüsser Gassen. Gewidmet der Stifterin der Lutherischen St. Agnus-Kirche zu Cöthen, — Fürstin Gisela Agnes, — enthält diese Ausgabe jedoch keine Melodieen, setzt also damit voraus, dass letztere aus dem mit den Lobwasser'schen Psalmen verbundenen Anhange lutherischer Lieder bekannt, und in diesen Lesarten gang und gebe waren.

Seite 157, Takt 1; Tenor. Nur in Vorlage unter *a)* richtig, während die Partituren unter *b)* und *c)* das fünfte Achtel *g* lesen, das man in dem Exemplare der Singakademie in *as* corrigirt hat.
Seite 158, vorletzter Takt, Flöten. Vorlagen: *f c «as»*.
Seite 161, Takt 4, Bass. Erstes Viertel *a*, Continuo *as*.
Seite 162, Takt 4, Flöten. Einsatz nur in Vorlage unter *c)* richtig, während die Partituren unter *a)* und *b)* die Note *g* lesen.
Seite 165, Takt 2 liest Partitur unter *c)* die beiden ersten Achtel: *F f*, eine Lesart, die Manches für sich hat.
Seite 166, Takt 1 und 2. Nach den Vorlagen unter *a)* und *c)* tritt das «*tasto solo*» mit dem ersten, nach der Partitur *b)* mit dem zweiten Takte ein.
Seite 167, Takt 10, Alt. Sämmtliche Vorlagen lesen das erste Achtel: *f es*. Das Wort «befehl», welches dazu gesungen wird, kommt in dem kurzen Solo-Satze noch drei Mal vor, und wird «stets» mit aufsteigender Secunde declamirt. Es kann deshalb nur ein Schreibfehler sein, der uns hier die übel klingenden Secundenfortschritte mit dem Continuo überliefert hat.
Seite 174, Takt 3, Sopran, erstes Viertel. Die Geltung des Punktes bei *g* erklären die Stellen in Cantate 110 Seite 266 Takt 1 u. s. f. (Siehe «Allgemeines» *C.*, 3. Seite XXI.)

Cantate CVII. (Seite 181.)

„Was willst du dich betrüben."

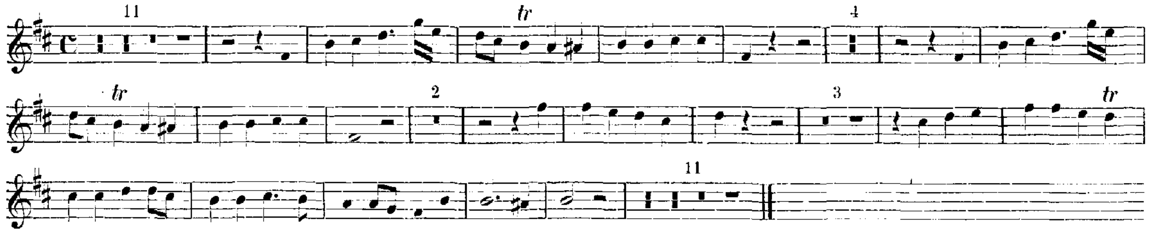
Vorlage: Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.
Der Titel auf dem alten Umschlage lautet:

„Domin: 7 post Trinit:
Was wilstu dich betrüben p
a 4 Voc: | 2 Flaut Trav: | 2 Hautb: d'Amour | 2 Violini | Viola | e | Continuo |
d. Sig. Joh. Seb. Bach."

Sämmtliche Stimmen, mit Ausnahme des Continuo, haben sich nur einfach erhalten; letzterer liegt dagegen in zwei Exemplaren vor, einmal in Hmoll, einmal in Amoll. Letztere, «*Organo*» überschrieben, ist nur theilweise beziffert (Seite 181—183, sowie Seite 187). Neben den Beweisen eigenhändiger Correcturen und Zusätze von Seiten Bach's, sind folgende grössere Abschnitte autograph:

in Oboe d'amore I. und II. der erste Chor, sowie das Recitativ Seite 187; in der Orgelstimme Alles;

endlich liegt noch eine autographe «*Corne da Caccia*» überschriebene Stimme vor, die den Sopran im Einleitungschore, Seite 181—186, in nachstehender Weise verstärkt:



Die Abweichungen, die nur einige Verzierungen betreffen, sind so geringfügig, dass ihre Aufnahme in die Partitur aus Rücksicht für Raumersparniss unterbleiben konnte. Ein dreizehntes System für Horn hätte die Zweitheilung der Platte unmöglich gemacht und die Partitur um mindestens fünf Seiten verstärkt. Die Handschrift selbst gehört offenbar einer späteren Instrumentirung an, deren

ältere Form sich in den gestrichenen Theilen der Oboen erhalten hat.. Nach diesen betrifft die Neugestaltung: den Einleitungs-Chor, sowie das Bass-Recitativ Seite 187, das ursprünglich ohne Oboen-Begleitung war.

Wasserzeichen: ein Halbmond.

Den Schluss des Werkes bezeichnet in den meisten Stimmen ein autographes «*Fine*».

Die Entstehung des Gedichtes von Johann Heermann, das Bach vollständig und in allen Versen unverändert beibehalten hat, wird in das Jahr 1630 verlegt. Als Componist der Melodie «*Von Gott will ich nicht lassen*», die mit der Johannes Crüger'schen nicht zu verwechseln ist, galt in früherer Zeit (siehe Walther's Lexicon) Christoph Demantius, 1620. Die Melodie findet sich jedoch schon 1572 in Joachim von Magdeburg's Tischgesängen, und nicht ohne triftige Gründe vermuthet C. v. Winterfeld in seinem «evangelischen Kirchengesange» (Theil 1, Seite 420 etc.), dass sie von Johannes Eccard stamme.

Fehlerhaftes.

Seite 184, Takt 6, Tenor, erstes Achtel *a*, statt *e*.

Seite 188, letzter Takt, letztes Achtel in Violine I.: *cis h a gis*, also einen Ton zu tief. Vergleiche Takt 3 ebendaselbst und andere Parallelen.

Seite 194, Vers 5 Takt 3, Continuo: *Dis E A* «*Fis*» *h* (statt «*H*» *h*). Das in den Originalstimmen ausgeschriebene Nachspiel berichtigt diesen Fehler Seite 197 Takt 1.

Fragliches.

Seite 186, Takt 5, erstes und zweites Viertel in Violine I. und II.

Seite 199, Takt 6 kann das zweite Viertel im Tenor auch *cis* «*d*» (statt *cis* «*e*») gelesen werden. Die angenommene Lesart dürfte jedoch dem Wortausdruck mehr entsprechen, als das weichere *d*.

Seite 201, Takt 2. Sopran und Horn *a*, die übrigen Stimmen *ais*.

Bemerkenswerthes.

Seite 187, Takt 6, Bass. Die Anwendung des Doppelkreuzes in der Originalstimme verweist die Entstehung der Cantate in Bach's spätere Zeit. (Siehe «Allgemeines» *A*., Seite XV.)

Seite 201, Takt 9. Zwei Quintenpaare zwischen Sopran und Tenor, dann zwischen Viola und Tenor, hervorgerufen durch Vorhalt und Durchgangsnote.

Cantate CVIII. (Seite 205.)

„*Es ist euch gut, dass ich hingehe.*"

Vorlagen:

a) Die Originalpartitur, } auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
b) die Originalstimmen, }

a) Die Originalpartitur.

Der autographe Titel auf dem Umschlage lautet:

„*Dominica Cantate*
Es ist eüch gut, dass ich hingehe.
à
4 *Voci* | 2 *Hautb: d' Amour* | 2 *Violini* | *Viola* | *e* | *Continuo* | *di* |
Joh: Sebast. Bach."

Innere Überschrift:

„*J. J. Doica Cantate. Es ist eüch gut, dass ich hingehe.*"

Schrift: Concept.
Abschluss: *Fine*, ohne die übliche Signatur *S. D. Gl.*
Wasserzeichen: ein Halbmond.

b) Die Originalstimmen.

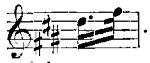
Der Titel auf dem Umschlage, gleichlautend mit dem Titel der Originalpartitur, ist von der Hand C. Ph. E. Bach's. Unter den Stimmen selbst finden sich doppelt: Violine I. und II., dreifach: der Continuo, einfach: die übrigen Stimmen. Die bezifferte Stimme steht in Gdur. Zahlreiche Correcturen und Vortragszeichen von der Hand des Componisten. Zu ihnen gesellen sich in den Doubletten der beiden Violinen leicht erkennbare, moderne Zusätze von Zelter's Hand, die selbstverständlich keine Berücksichtigung finden durften. Als autographe Theile sind zu bezeichnen: die bezifferte Orgelstimme in *G*, Oboe II. von Seite 221 Takt 3 bis Seite 230 eingeschlossen, endlich in sämmtlichen Stimmen der Schluss-Choral.

Wasserzeichen der Stimmen, wie auch des Titelblattes der Originalpartitur: eine Borte, in deren Mitte ein Kleeblatt sich befindet.

Den Schluss der Cantate bildet Vers 10 des im Jahre 1666 von Paul Gerhardt gedichteten Liedes: «*Gott Vater, sende deinen Geist*». Die dazu von Bach verwandte Choral-Melodie «*Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn*» findet sich zuerst in den 121 Liedern von Hans Ott, Nürnberg 1534.

Bemerkenswerthes.

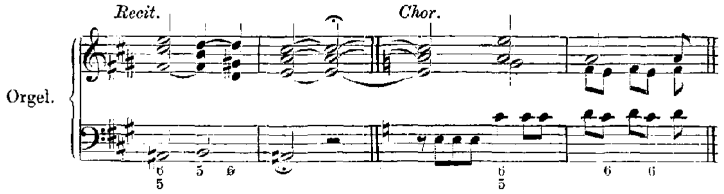
Seite 205, Takt 3, Violine II. nach der Stimme: *a e cis* «*d*». Die bessere Lesart «*a*» findet sich in der Originalpartitur als nachgetragene Correctur.

Seite 209, Takt 3, letztes Achtel in Oboe d'amore. Lesart der Partitur: . Unsere Partitur folgt der von Bach eigenhändig vollzogenen Correctur der Stimme.

Seite 211, Takt 10, erstes Viertel in der Violine nach der Partitur: *eis* «*d*» *h*, statt *cis*. Correctur in der Stimme, bekräftigt durch die autographe Beischrift «*cis*».

Seite 211, Takt 16. Das vierte Achtel «*d*» im Tenore ist in Partitur wie Stimme zu deutlich, um einen Schreibfehler annehmen zu können. Leider giebt die Originalbezifferung keine Aufklärung, weshalb die in Klammern gestellte Ergänzung dafür eintreten muss.

Seite 215, Chor, Takt 1. Die drei ersten Noten des Basses flossen dem Componisten zuerst als *d d d* aus der Feder, sie müssen aber sofort in dreimal *e* corrigirt worden sein, da sowohl sämmtliche Continuo-Stimmen als auch die des Basses von Hause aus *e* lesen. An sich würden wohl für den «Führer» des fugirten Satzes die zuerst niedergeschriebenen *d* richtiger gewesen sein; mir will es aber scheinen, dass mit Bezug auf den Abschluss des vorhergehenden Recitatives, sowohl der gesanglichere Eintritt der Singstimme, als auch ein Orgeleffect für Bach maassgebend war, wider das Fugen-Gesetz zu handeln. Was den Orgeleffect anbetrifft, so würde dadurch Recitativ und Chor etwa in folgender Weise zu verbinden sein:



Siehe ähnliche Anschlüsse Jahrgang XVI in Cantate 64 «*Sehet welch' eine Liebe*» Seite 119 und 120; desgleichen ebendaselbst in Cantate 67 «*Halt' im Gedächtniss Jesum Christ*» Seite 233 und 234.

Cantate CIX. (Seite 233.)

„Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben.“

Vorlagen:

a) Die Originalpartitur, } auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
b) die Originalstimmen, }

a) Die Originalpartitur.

Die Schrift ist ziemlich sauber, macht aber dennoch überall den Eindruck schaffender Thätigkeit von Seiten des Componisten, denn es fehlt auch nicht an höchst unleserlichen, durchstrichenen und vielfach verbesserten Stellen. Der autographe Haupttitel fehlt. Dagegen ist auf einem neueren Umschlage von C. Ph. E. Bach's Hand aus dessen letzter Zeit zu lesen:

„21 *post Trin.*
Von
J. S. B.“

Die innere Überschrift des Autograph's lautet:

„*J. J. Doica* 21 *post Trinitatis Concerto.*“

Abschluss: «*Fine*» ohne die übliche Signatur *S. D. Gl.*

Wasserzeichen: unkenntlich. Nur hin und wieder tritt ein Zeichen hervor, das wie ein A oder V aussieht.

b) Die Originalstimmen.

Der alte, von J. S. Bach's Copisten gefertigte Titel auf dem Umschlage lautet:

„*Domin: XXI post Trinit:*
Ich glaube, lieber Herr, hilff meinem
a
4 *Voci* | 2 *Hautbois* | 1 *Corne de Chasse* | 2 *Violini* | *Viola* | *con* | *Continuo* |
di Sign: | *J. S. Bach.*“

Unter den genannten Stimmen finden sich doppelt: Violine I. und II.; dreifach: der Continuo; einfach: die übrigen Stimmen.

Das Werk gehört zu jenen, von denen sich die Continuo-Stimmen in vollständiger Zahl erhalten haben, und wir finden hier nicht allein eine transponirte bezifferte Stimme für Orgel (C moll), sondern auch einen «*Continuo pro Cembalo*» in D moll, der ebenfalls durchgängige Bezifferung trägt. (Siehe das Vorwort zu Jahrgang I Seite 14 oben, sowie zu Jahrgang XXII Seite 15.) Neben den zahlreichen Vortragszeichen und Correcturen von Seiten des Componisten sind grössere autographe Theile: die Bezifferung in der Orgelstimme, sowie die Stimme für «*Corne du Chasse*», die als solche einen Zusatz bildet, der in der Originalpartitur fehlt. Die Wichtigkeit dieser zuletzt genannten autographen Stimme steht deshalb allen übrigen Stimmen voran.

Die Worte des figurirten Schlusschorales sind dem Liede «*Durch Adam's Fall*» von Lazarus Spengler (1524) entnommen, in welchem sie als Vers 7 vorkommen. Die Melodie stammt aus dem Joseph Klug'schen Gesangbuche vom Jahre 1535.

Bemerkenswerthes.

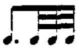
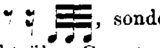
Seite 234, Takt 5, Horn. Die autographe Stimme liest auf dem zweiten Achtel $\overline{\overline{d}}$ statt $\overline{a}$.

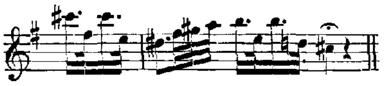
Seite 236, Takt 7, Tenor. Letztes Viertel nach Partitur *a c h* (statt *a h h*). Correctur in Stimme wegen der Octaven mit Sopran.

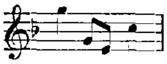
Seite 237, letzter Takt, Alt. Nach der alten Rechtschreibung, welche die Versetzungszeichen nur vor der Note gelten lässt, vor der sie stehen, müsste im sechsten Achtel, da das B-quadrat vor *h* fehlt, *b* gelesen werden. Da sich die alte Regel aber zu Bach's Zeiten im Übergangsstadium zur gegenwärtigen befand, finden sich Unconsequenzen nur allzuhäufig, die leicht zu Irrthümern Veranlassung geben. In vorliegendem Falle entschied eine Parallele Seite 235, Takt 6. Ist hier das *e* auf dem zweiten Achtel richtig, so muss Seite 237 *h* gelesen werden.

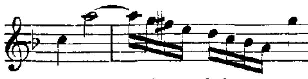
Seite 238, Takt 6, Oboe II. nach Partitur: *c b a f a* (statt *c b a g a*). Correctur in der Stimme.

Seite 243, Recitativ. Die Vortragszeichen im Tenore: *piano* und *forte* finden sich sowohl in der Originalpartitur als auch in der Originalstimme.

Seite 244. Der Schreibgebrauch  (statt) findet vollauf genügende Erklärung Seite 245 im letzten Takte, Seite 247 Takt 7, Seite 248 Takt 1, 3 und 9, endlich Seite 249 Takt 1. Hier wird überall die aus dem Thema geschöpfte Bassfigur nicht als Triole notirt: , sondern: . Vergleiche auch gegen Ende des Vorwortes den Bericht über Cantate CX, von der das Autograph dieselbe Erklärung wiederholt vor die Augen stellt, desgleichen «Allgemeines» *C.* unter 3) Seite XXI.

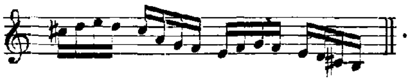
Seite 248, Takt 4 und 5, Violine I. Lesart nach der Partitur: 
Correctur in beiden Originalstimmen.

Seite 250, Takt 22, Oboe II. Nach Partitur: . Ähnliche Eintheilung Seite 253 Takt 15. Beide Stellen giebt die Stimme in autographer Verbesserung.

Seite 253, Takt 10 und 11 in Oboe II. Nach Partitur: .

Seite 254, vorletzter Takt. Im Continuo steht statt des *Adagio* der übrigen Stimmen einfach eine Fermate über der Pause, durch welche also, — wie unsere Ausgabe in anderer Weise andeutet, — der Taktwechsel auf diesen einen Takt beschränkt wird, während schon der folgende Takt das alte Zeitmaass wieder aufnimmt.

Seite 255, Takt 4, Continuo. Die Originalpartitur liest die Nebennote auf dem dritten Viertel *e*. Correctur in den Originalstimmen. (Vergleiche die Parallele Seite 262 Takt 1, wo auch die Partitur *b* [nicht *h*] liest.) Desgleichen fehlen Versetzungszeichen in der Originalpartitur noch an folgenden Stellen: Seite 256 Takt 7 in Violine II.; Seite 257 Takt 4 in Violine II. vor dem 14. Sechszehntel *cis*; Seite 260 Takt 6 in Violine I. vor *fis*. Die Berichtigungen finden sich in den Stimmen.

Seite 257, Takt 6. Wenn auch die Härten zwischen Violine I. und Oboe I. schnell vorübergehen mögen, so dürfte doch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen sein, dass hier ein Übersehen vorliegt. Ein ersichtlicher Grund fehlt wenigstens, warum die ersten fünf Noten in Violine I. nicht ebenso lauten könnten, wie auf derselben Seite Takt 2 in Oboe II.; also: .

Cantate CX. (Seite 265.)

„Unser Mund sei voll Lachens."

Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

a) Die Originalpartitur.

Umschlag und Titel fehlen. Die innere autographe Überschrift lautet:

„J. J. Feria 1 *Nativitatis Xsti. Concerto a* 3 *Trombe, Tamburi* 3 *Hautb. Basson* 2 *Violini e Viola,* 4 *Voci è Continuo."*

Abschluss: «*Fine S. D. Gl.*».

b) Die Originalstimmen.

Hier liegen zwei Umschläge mit wesentlich gleichlautenden Titeln vor. Der neuere zeigt C. Ph. E. Bach's Hand. Der ältere, von einem der Copisten unseres Meisters gefertigte Titel lautet:

„*Feria* 1 | *Nativitatis Christi*
Unser Mund seÿ voll Lachens p.
à 4 *Voc:*
3 *Trombe e Tamburi* | 3 *Hautbois* | 2 *Travers:* | 2 *Violini* | *Viola* | *Basson* | *e* |
Continuo | *di Sign:* | *J. S. Bach.*"

Doppelt vorhanden sind: Violino I. II. und Continuo. Die «Organo» überschriebene, nur bis Seite 288 bezifferte Stimme steht in C dur. Von besonderer Wichtigkeit sind ausserdem drei sehr schöne autographe Stimmen «*in Ripieno*» für Sopran, Alt und Tenor, denen zufolge der Hauptchor bald von der vollen, bald von der halben Zahl der vorhandenen Gesangskräfte gesungen werden soll. Autograph ist ferner die bereits erwähnte, nur theilweis bezifferte Orgelstimme. Die übrigen Stimmen bekunden eine ziemlich sorgfältige Revision von Seiten des Componisten.

Wasserzeichen in Partitur und Stimmen: ein mit Krone und Rautenzweigen geschmücktes Wappenfeld, in dessen Mitte sich zwei Hirschfänger kreuzen. (NB. Am deutlichsten in den Stimmen für Fagott und Orgel, sowie auf der Rückseite des alten Titel-Umschlages.)

Als Schluss der Cantate begegnen wir dem fünften Verse des im Jahre 1589 von Kaspar Füger (Fugger) gedichteten Liedes: «*Wir Christenleut*». Der Componist der alten Melodie ist unbekannt. Als älteste Quelle gilt eine Handschrift auf der Königl. Bibliothek zu Berlin mit der Jahreszahl 1589 («*Mscpt. Boruss. IV.* 71»).

Was den musikalischen Inhalt der grossartigen, herrlichen Cantate betrifft, so stellt derselbe wieder einmal Bach's unvergleichliche Umgestaltungskraft, wie sie uns schon wiederholt und in eminentester Weise entgegengetreten ist, in das hellste Licht*). Zunächst betrifft dieselbe den ganzen ersten Chor, welchem er einen wahrscheinlich schon in Cöthen componirten, bis jetzt ungedruckten Orchestersatz zu Grunde legte. Aber auch der zweistimmige Satz Seite 313 «*Ehre sei Gott in der Höhe*» kommt anderwärts in anderer Bearbeitung vor, und wir finden ihn als Anhang zu dem älteren Autographe des *Magnificat* als *Virga Jesse floruit.* Vergleiche Jahrgang XI erste Lieferung Seite 19 des Vorwortes und Seite 110 im Anhange.

Fehlerhaftes.

Seite 281, Takt 1, Oboe III.: *e cis d* «*d*» *e fis* (statt *e cis d* «*e*» *e fis*).
Seite 285, Takt 1, Alt: *fis* «*fis a*» *a g* (statt umgekehrt: «*a fis*»). Die Originallesart verursacht Octaven mit dem Bass.
Seite 290, Takt 5, Violine II. Letzte Note *fis* im ersten Zwischenraum (statt *c*, wie Oboe II. und Alt). Die Orchester-Suite liest ebenfalls *c*.
Seite 274, Takt 4 } Viola: *h e* «*e*» *fis*, statt *h e* «*fis*» *fis* wie im Tenor.
Seite 299, Takt 2 }

Fragliches.

Seite 274, Takt 4 } vier Quintenparallelen zwischen { Tenor und Violine I.,
Seite 282, Takt 5 } vier Quintenparallelen zwischen { Tenor und Violine II.,
Seite 299, Takt 2 } vier Quintenparallelen zwischen { Tenor und Violine I.
Seite 288, Takt 3, Oboe II. Auch in der Orchester-Suite lautet der Einsatz (trotz des *dis* im Soprane) anticipirend *e*.

---

*) Siehe Jahrgang XX zweite Lieferung, Seite 5 und 6 des Vorwortes; ferner den musikalischen Inhalt der Cantate: «*Vereinigte Zwietracht*» Seite 75 daselbst und den Concert-Satz in Jahrgang XIX Seite 16 ff.

Seite 289, Takt 5, Violine I. Die Orchester-Suite liest hier *fis*, nicht *f*.
Seite 301, Takt 4. Die Orchester-Suite liest auch in der Oboe III. (gleichwie in Viola) *h*.

Bemerkenswerthes.

Seite 265 und 300. Hier das undurchstrichene **C**, dort das durchstrichene, Beides liefert einen neuen, thatsächlichen Beweis zu der häufigen Bedeutungslosigkeit dieses Striches bei Bach. (Siehe «Allgemeines» *C.*, «Schreibgebräuche» unter 2; desgleichen das Vorwort zu Jahrgang XXII, Seite 23.)

Seite 285, Takt 3, 4 und 5, Sopran und Alt. Die bessere Textunterlage, der unsere Ausgabe folgt, findet sich in den autographen Ripienstimmen.

Seite 265, Takt 3, Oboe I.,
Seite 266, Takt 1, Timpani und Fagotto,
Seite 302, Takt 1, Timpani. Neben der richtigen Schreibart in anderen Stimmen läuft in den Originalen ein Gebrauch, der bei Bach ziemlich häufig vorkommt, und buchstäblich genommen eine fehlerhafte Ausführung veranlassen würde. Gleichwie in Cantate 94 Seite 123, Takt 3 und 4 des Jahrganges XXII, so wurde auch hier absichtlich die eigenthümliche Schreibart der Originalpartitur und der Originalstimmen beibehalten, um den Beweis für Jeden *ad oculos* zu führen, wie Bach analoge Stellen ausgeführt haben will. (Siehe darüber den ausführlichen Bericht unter «Allgemeines» *C.*, «Schreibgebräuche», 3, die verschiedene Geltung des Punktes neben der Note.)

Schliesslich habe ich Herrn Alfred Dörffel zu Leipzig, der den Vergleich der Cantate 106, «*Gottes Zeit*», mit der alten, Seite XXXVII unter *a*) verzeichneten Handschrift von C. F. Penzel in sorgfältigster Weise besorgte, in öffentlicher Anerkennung besonderen Dank zu sagen.

Berlin, im Mai und Juni 1876.

Wilhelm Rust.

Cantate

Am zehnten Sonntage nach Trinitatis

über das Lied:

„Nimm von uns, Herr, du treuer Gott"

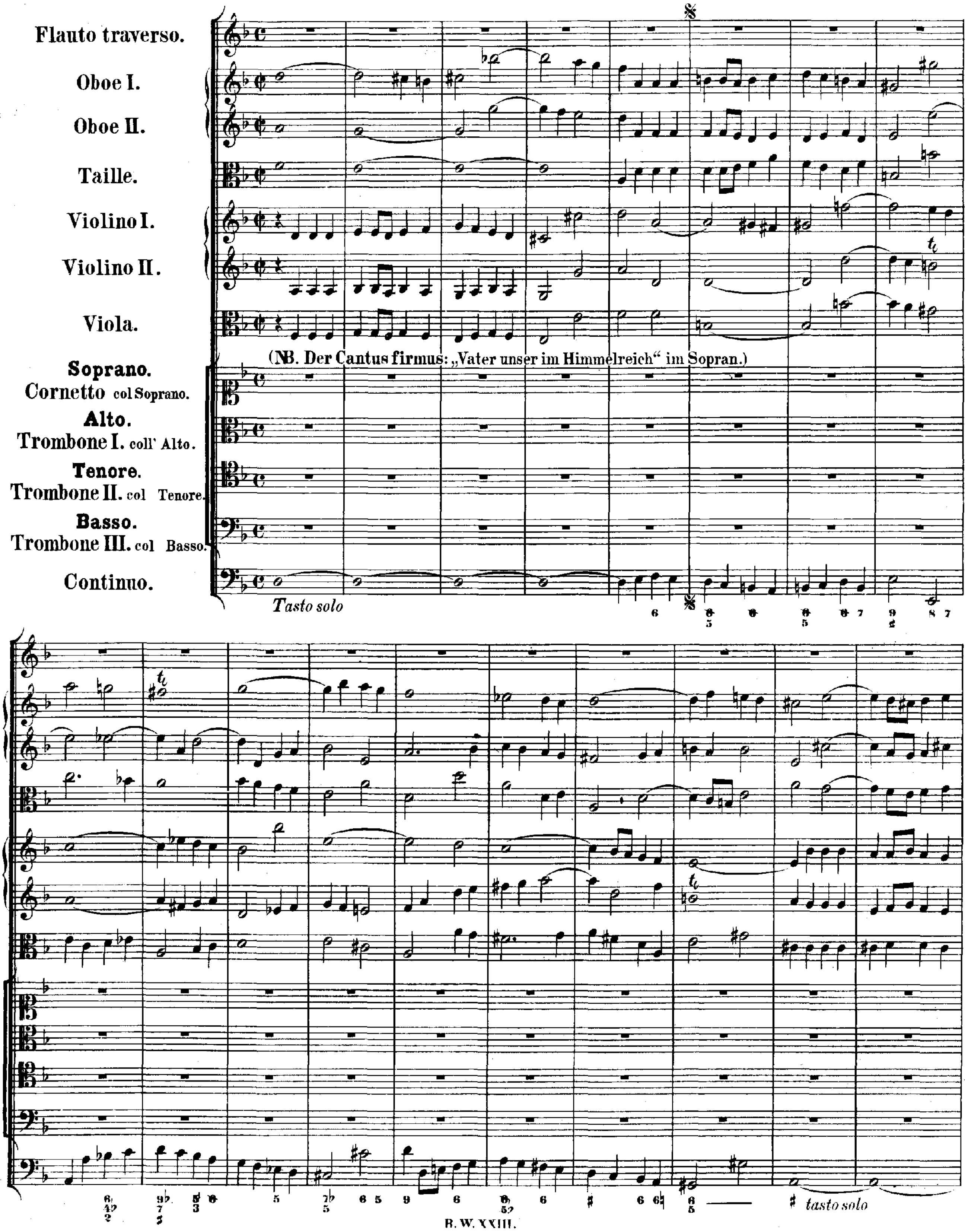
von

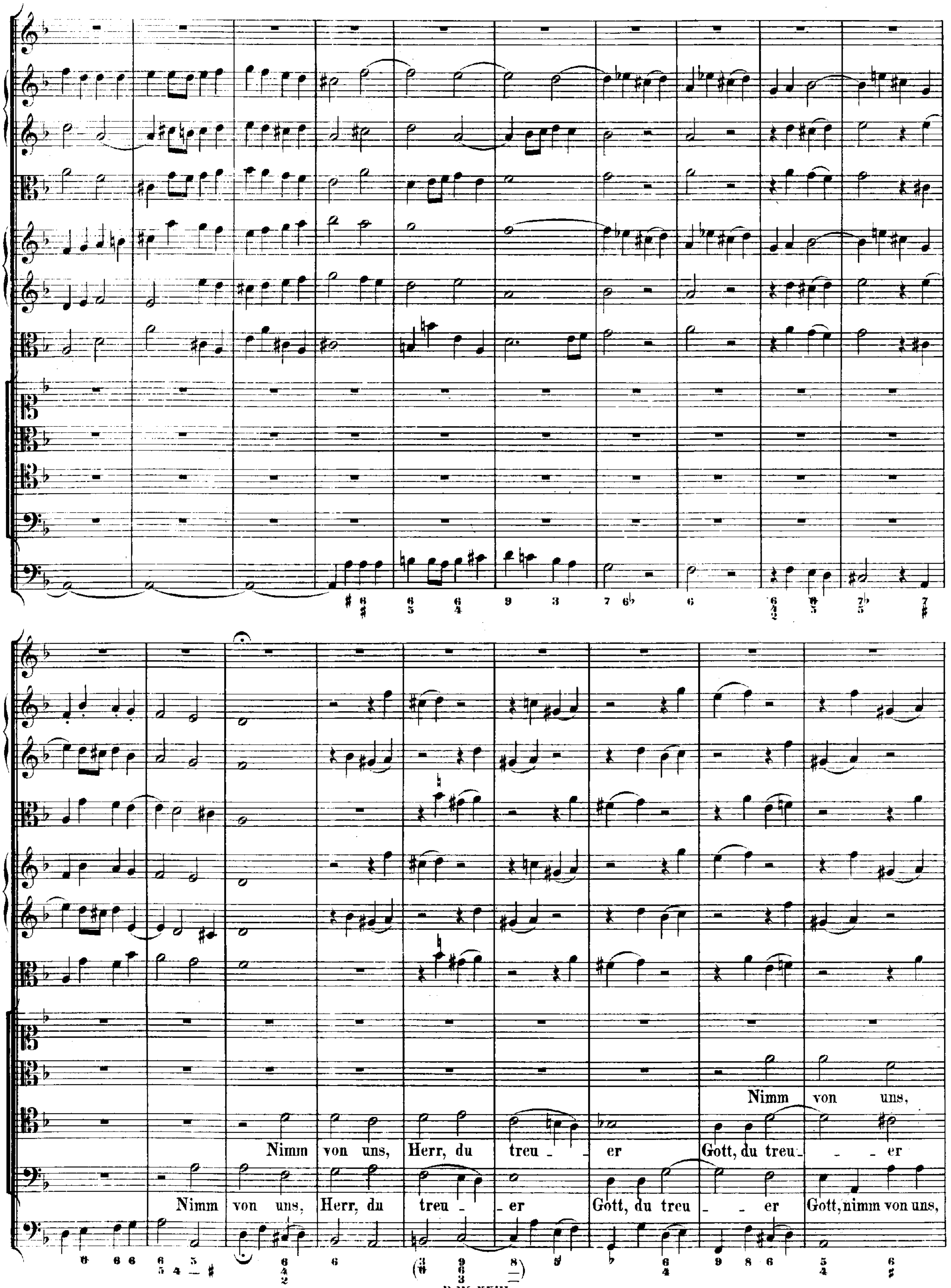
Martin Moller.

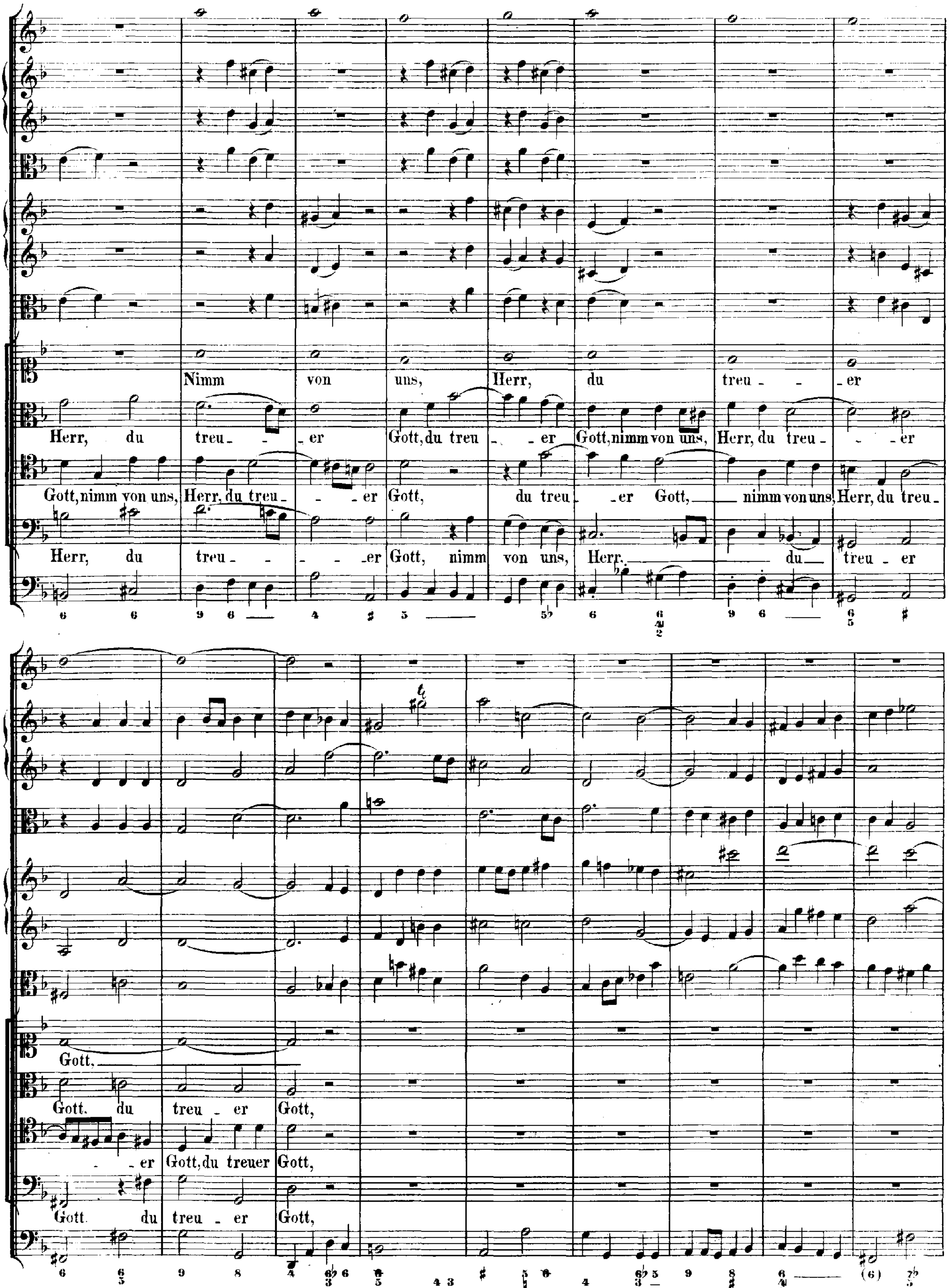
N° 101.

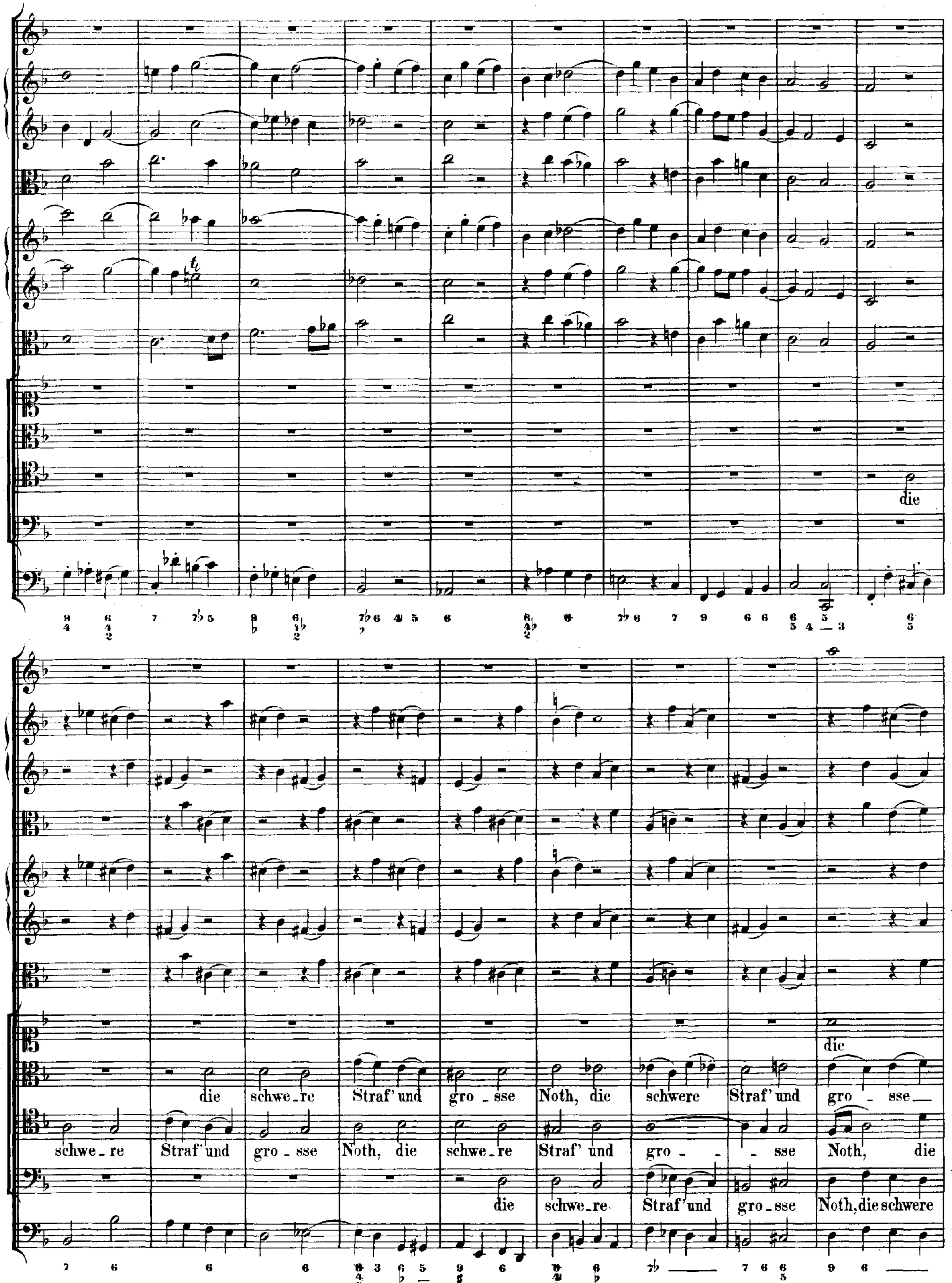
Dominica 10 post Trinitatis.

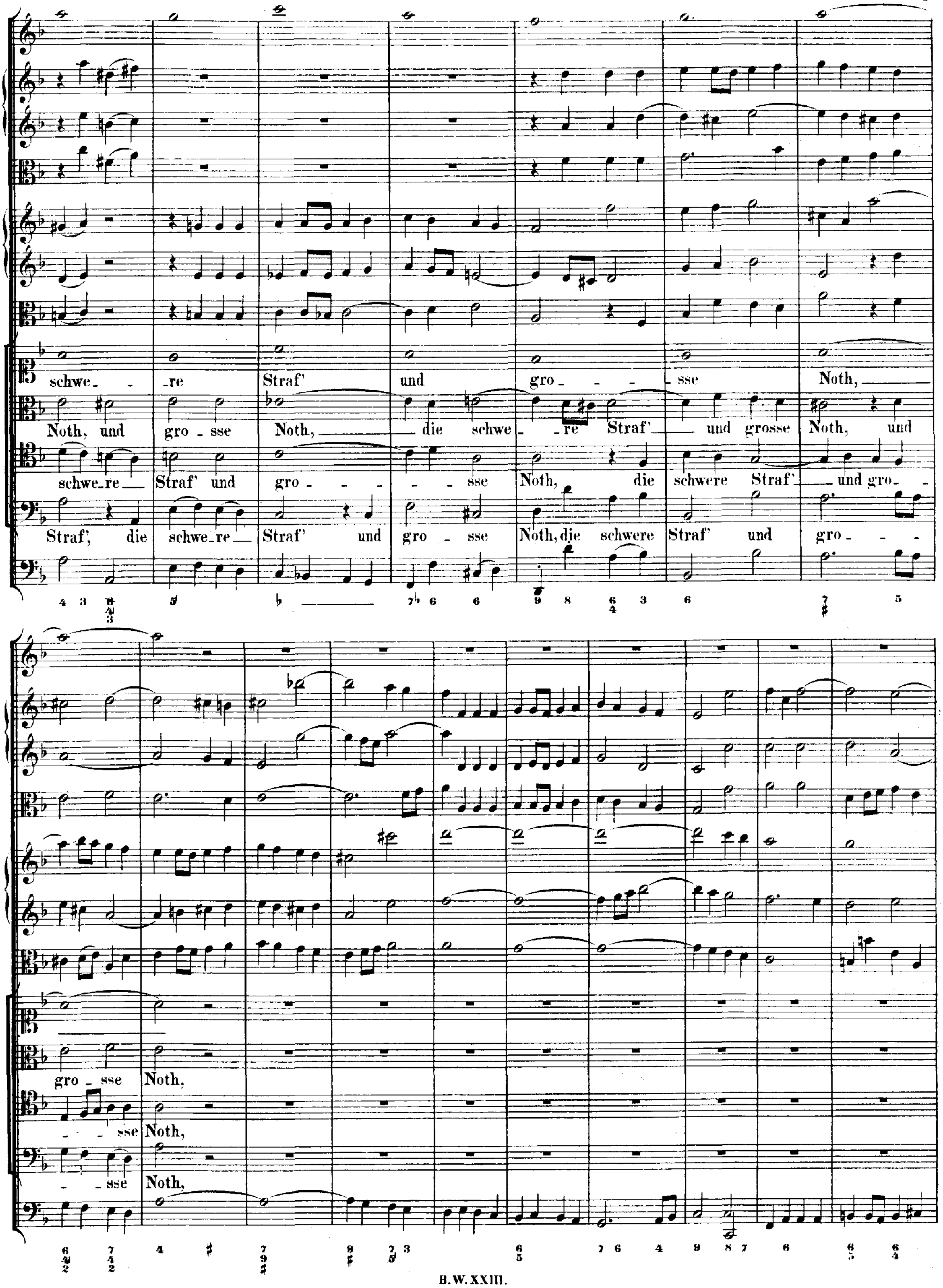
„Nimm von uns, Herr, du treuer Gott."

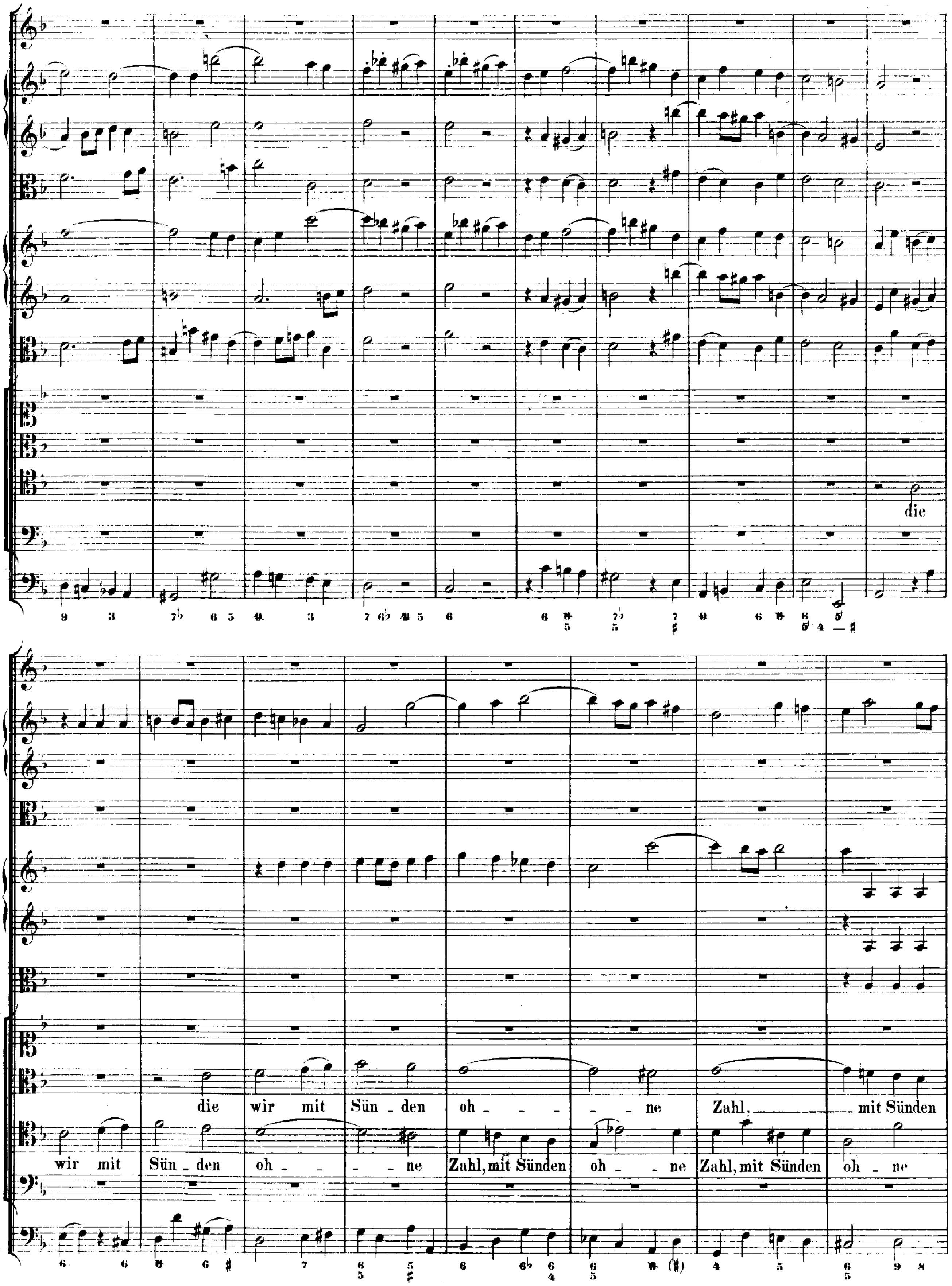


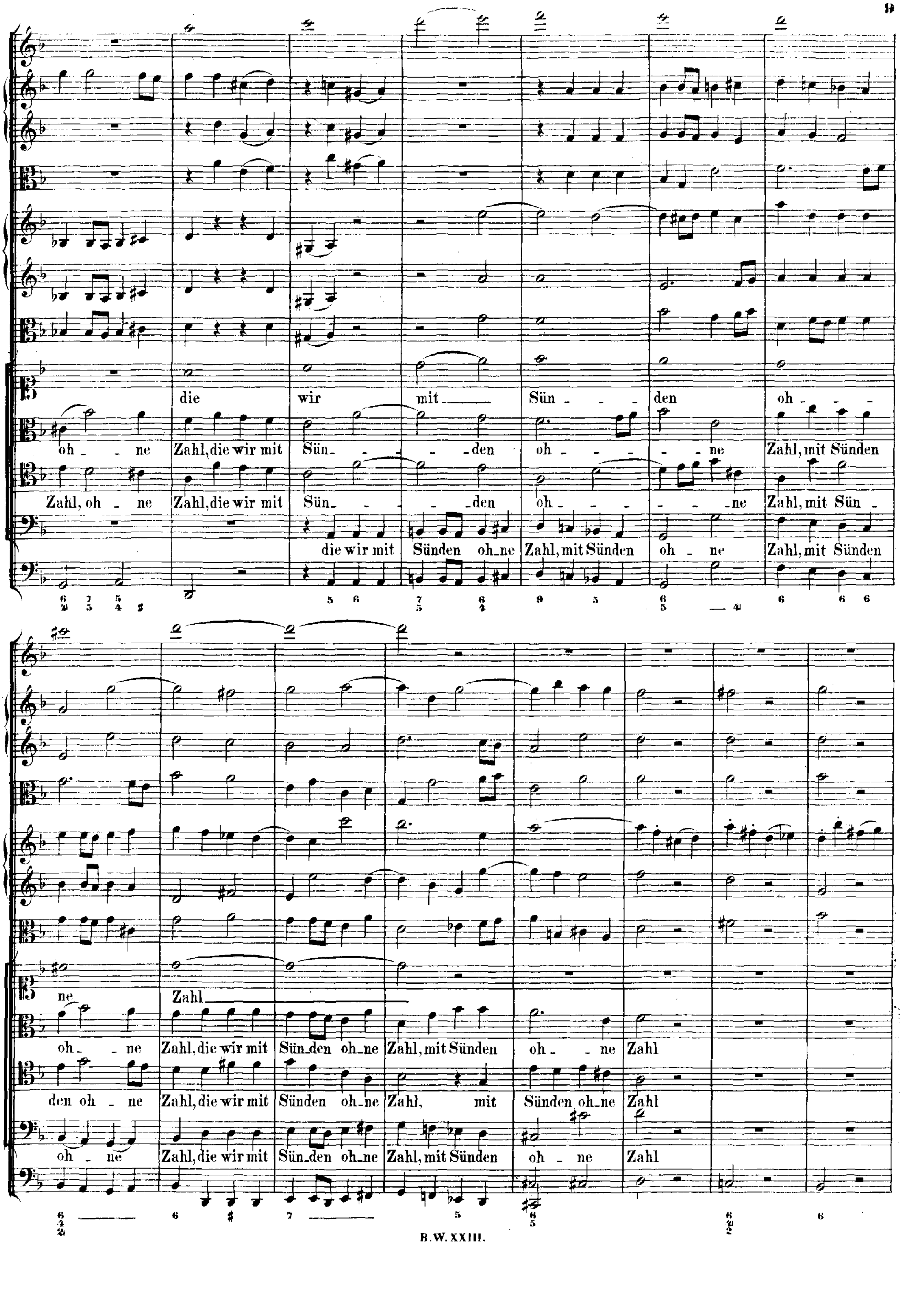

Nimm von uns,
Nimm von uns, Herr, du treu - - er Gott, du treu - - - er
Nimm von uns, Herr, du treu - - er Gott, du treu - - er Gott, nimm von uns,

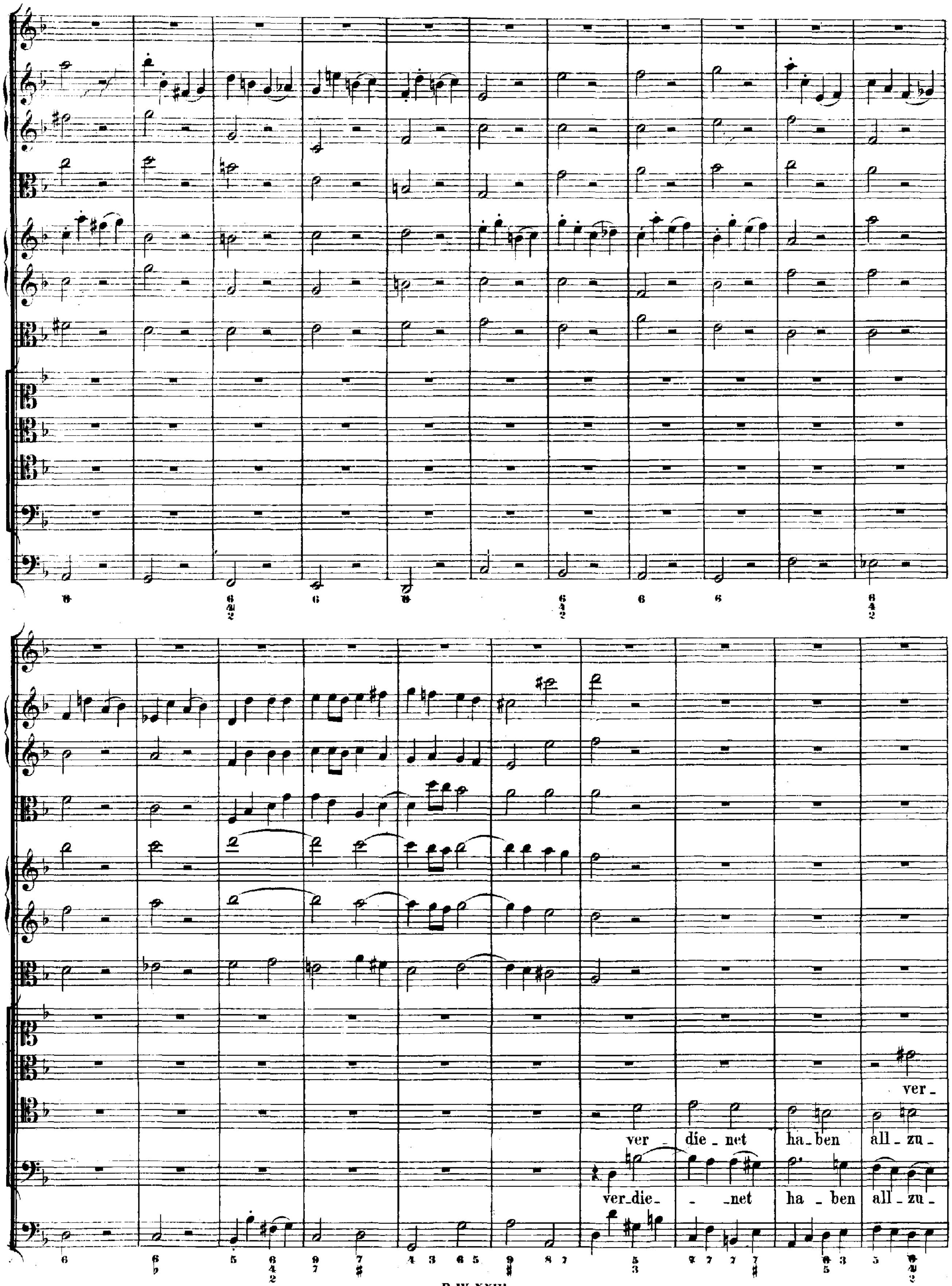

Nimm von uns, Herr, du treu - - er
Herr, du treu - er Gott, du treu - er Gott, nimm von uns, Herr, du treu - - er
Gott, nimm von uns, Herr, du treu - - er Gott, du treu - er Gott, nimm von uns, Herr, du treu -
Herr, du treu - - - er Gott, nimm von uns, Herr. du treu - er
Gott,
Gott. du treu - er Gott,
- er Gott, du treuer Gott,
Gott. du treu - er Gott,

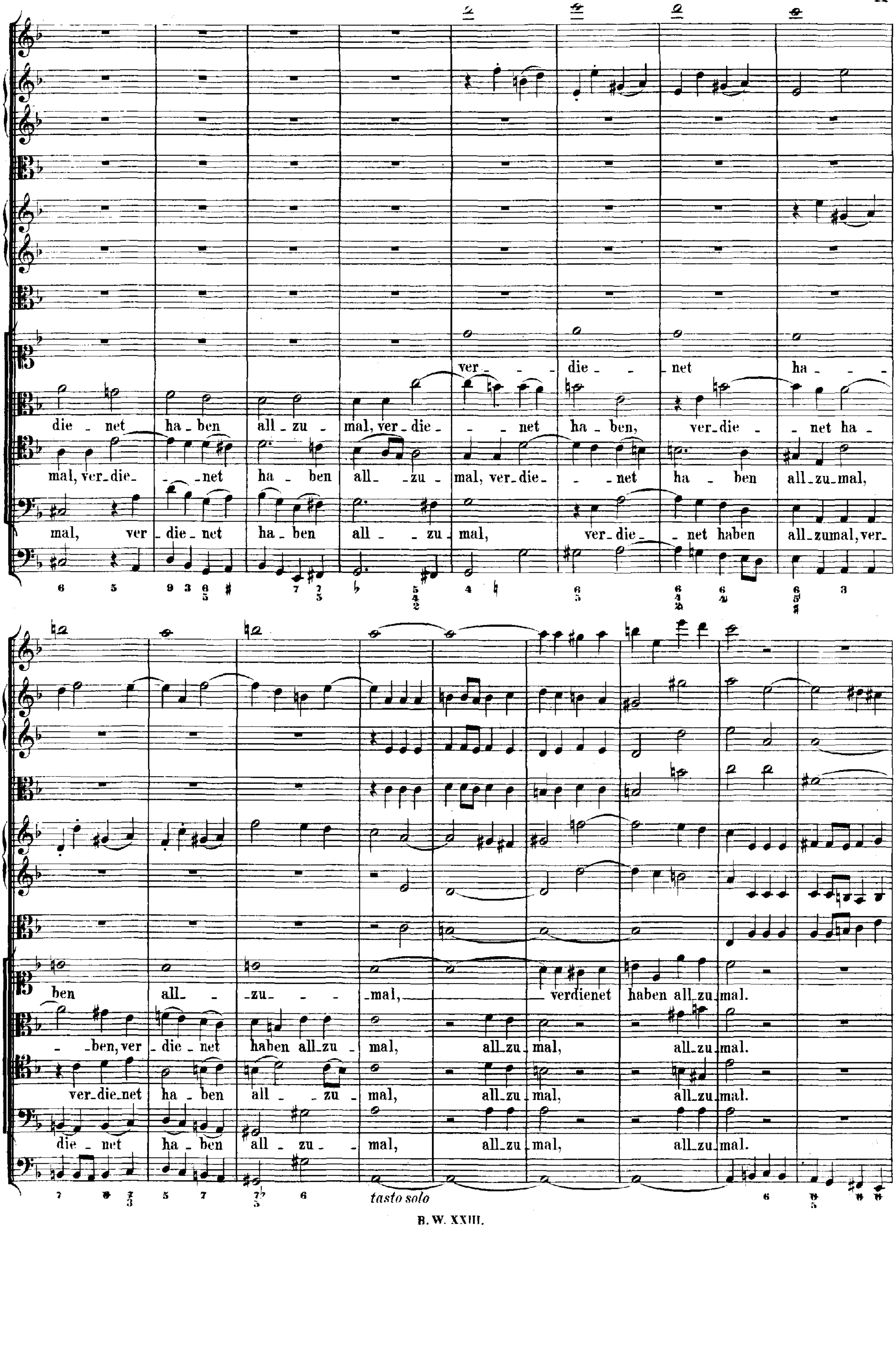

die
die schwe-re Straf' und gro-sse Noth, die schwere Straf' und gro-sse
schwe-re Straf' und gro-sse Noth, die schwe-re Straf' und gro- - sse Noth, die
die schwe-re Straf' und gro-sse Noth, die schwere

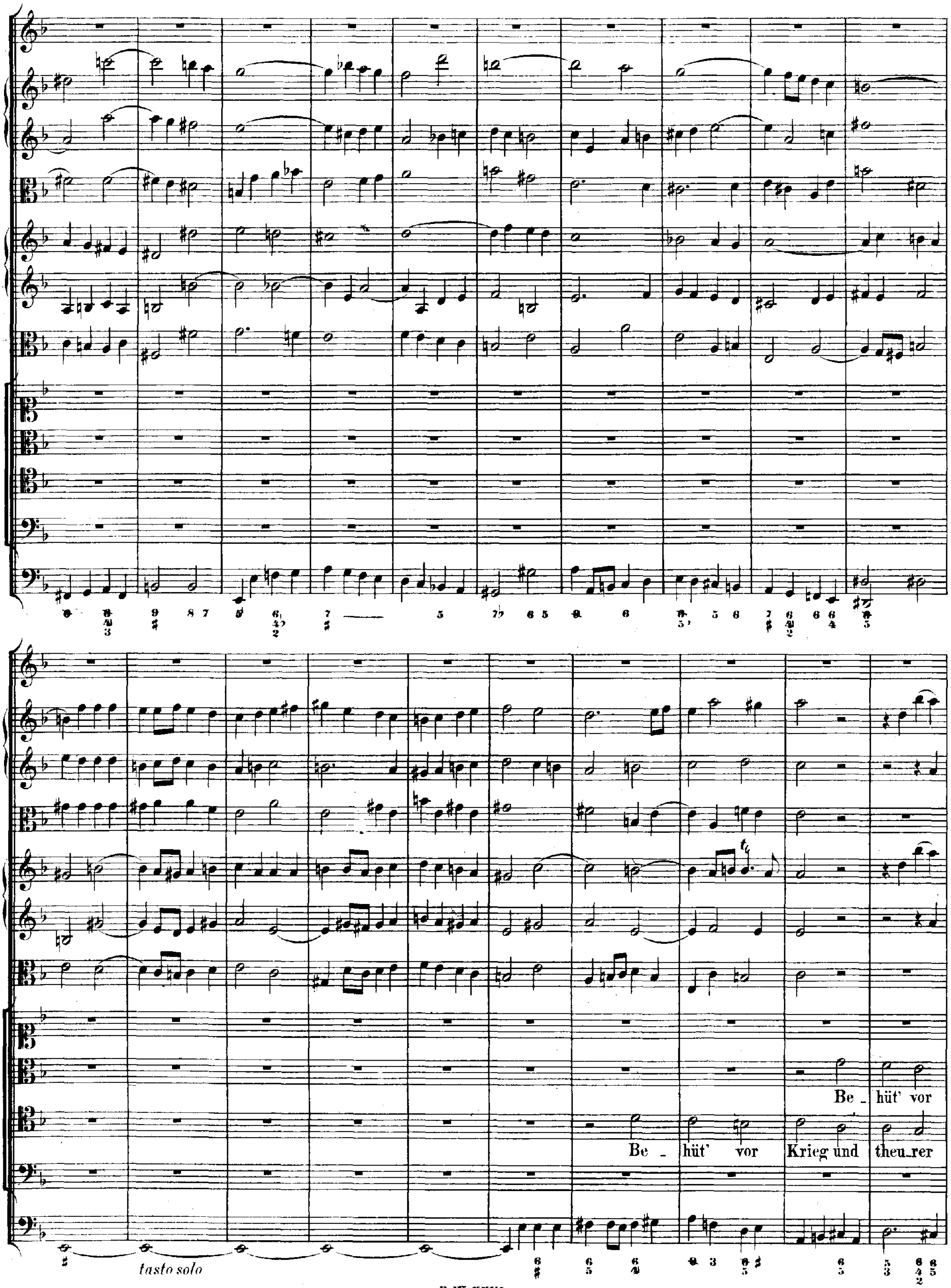

schwe_ _re Straf' und gro_ _ _ _sse Noth,
Noth, und gro_sse Noth, die schwe_re Straf' und grosse Noth, und gro_sse Noth,
schwe_re Straf' und gro_ _ _ _ _sse Noth, die schwere Straf' und gro_ _ _ _sse Noth,
Straf', die schwe_re Straf' und gro_sse Noth, die schwere Straf' und gro_ _ _ _sse Noth,

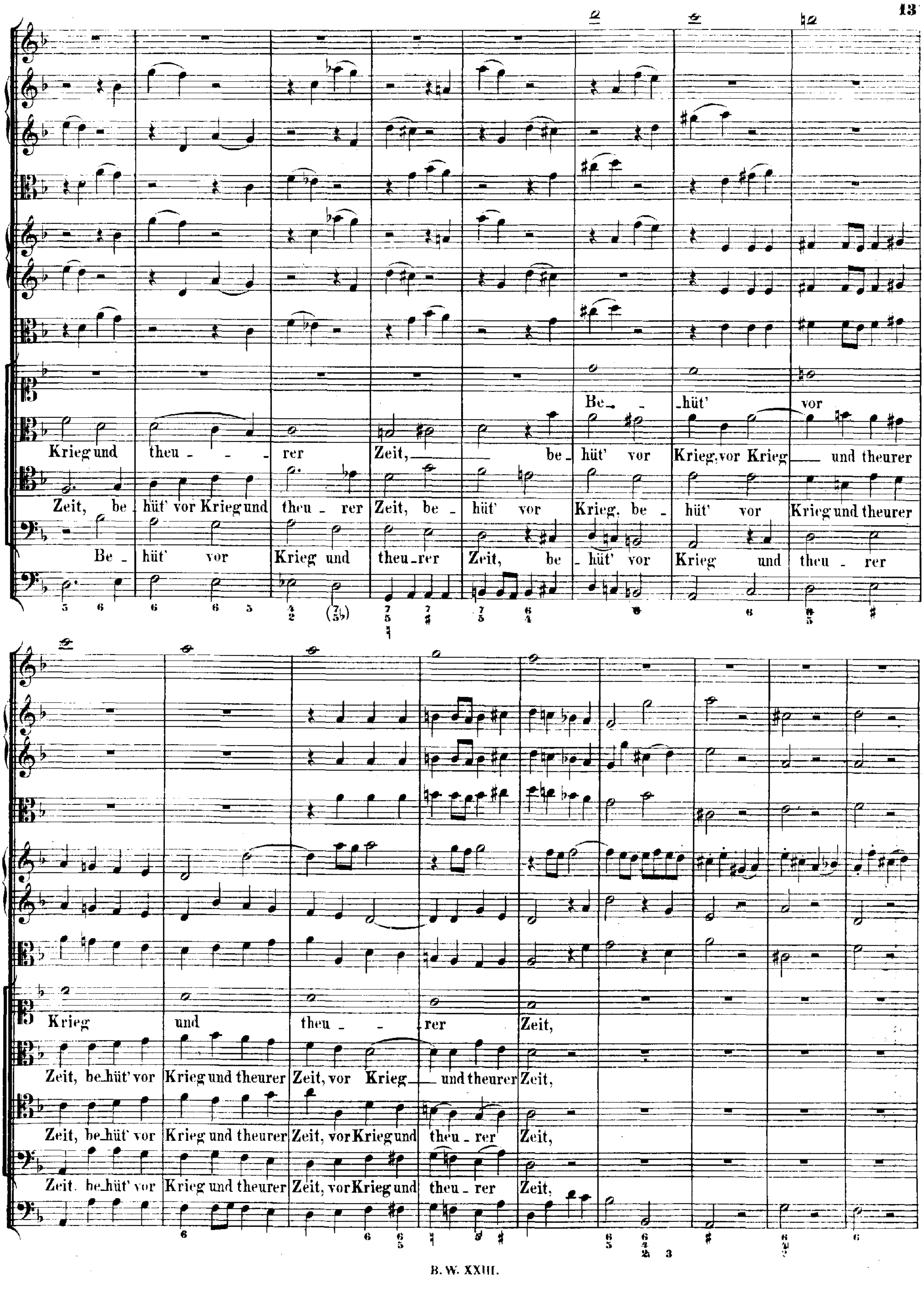

die
die wir mit Sün - den oh - - - - - ne Zahl, mit Sünden
wir mit Sün - den oh - - - ne Zahl, mit Sünden oh - - ne Zahl, mit Sünden oh - ne

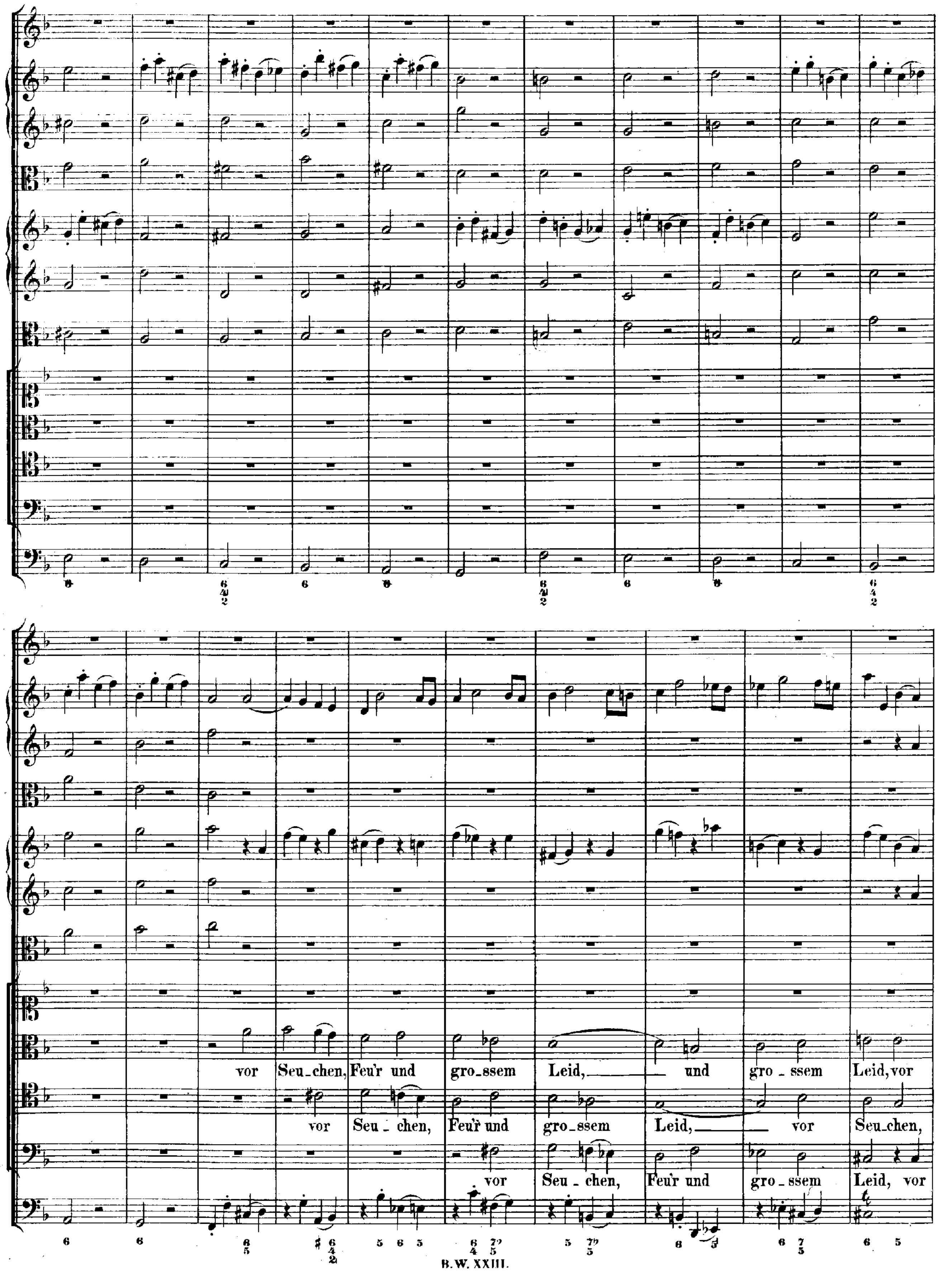

die wir mit Sün - - - den oh - - -
oh - - ne Zahl, die wir mit Sün - - - - den oh - - - - - - ne Zahl, mit Sünden
Zahl, oh - ne Zahl, die wir mit Sün - - - - den oh - - - - - - ne Zahl, mit Sün -
die wir mit Sünden oh - ne Zahl, mit Sünden oh - ne Zahl, mit Sünden
ne Zahl
oh - ne Zahl, die wir mit Sün - den oh - ne Zahl, mit Sünden oh - ne Zahl
den oh - ne Zahl, die wir mit Sünden oh - ne Zahl, mit Sünden oh - ne Zahl
oh - ne Zahl, die wir mit Sün - den oh - ne Zahl, mit Sünden oh - ne Zahl

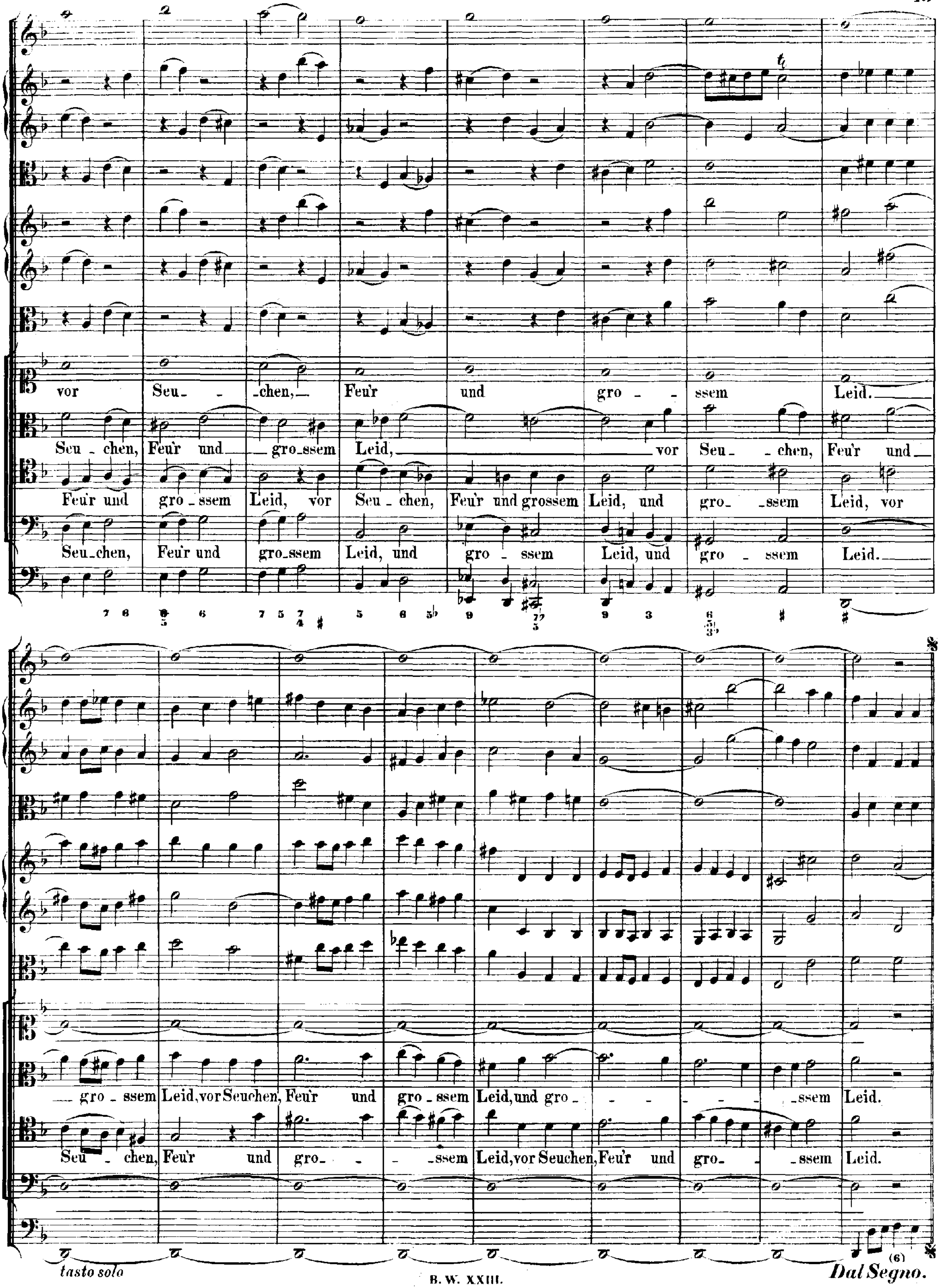

ver_
ver _ die _ net ha _ ben all _ zu _
ver_die_ _net ha _ ben all _ zu _

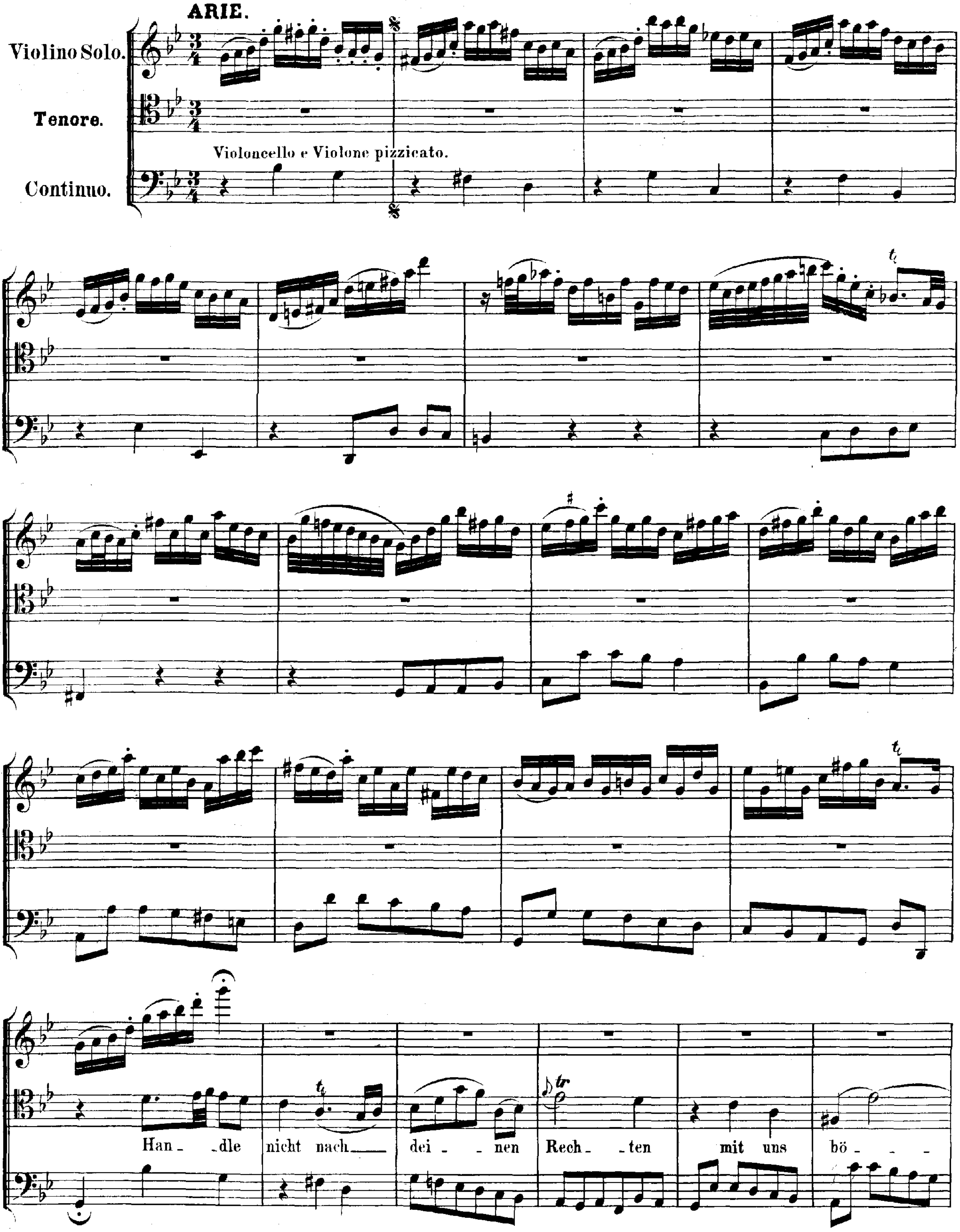

ver - - - die - - - net ha - - -
die - net ha - ben all - zu - mal, ver - die - - net ha - ben, ver - die - - net ha -
mal, ver - die - - net ha - ben all - zu - mal, ver - die - - net ha - ben all - zu - mal,
mal, ver - die - net ha - ben all - zu - mal, ver - die - - net haben all - zumal, ver -
tasto solo
ben all - zu - - mal, verdienet haben all - zu mal.
- ben, ver - die - net haben all - zu - mal, all - zu mal, all - zu mal.
ver - die - net ha - ben all - zu - mal, all - zu mal, all - zu mal.
die - net ha - ben all - zu - mal, all - zu mal, all - zu mal.

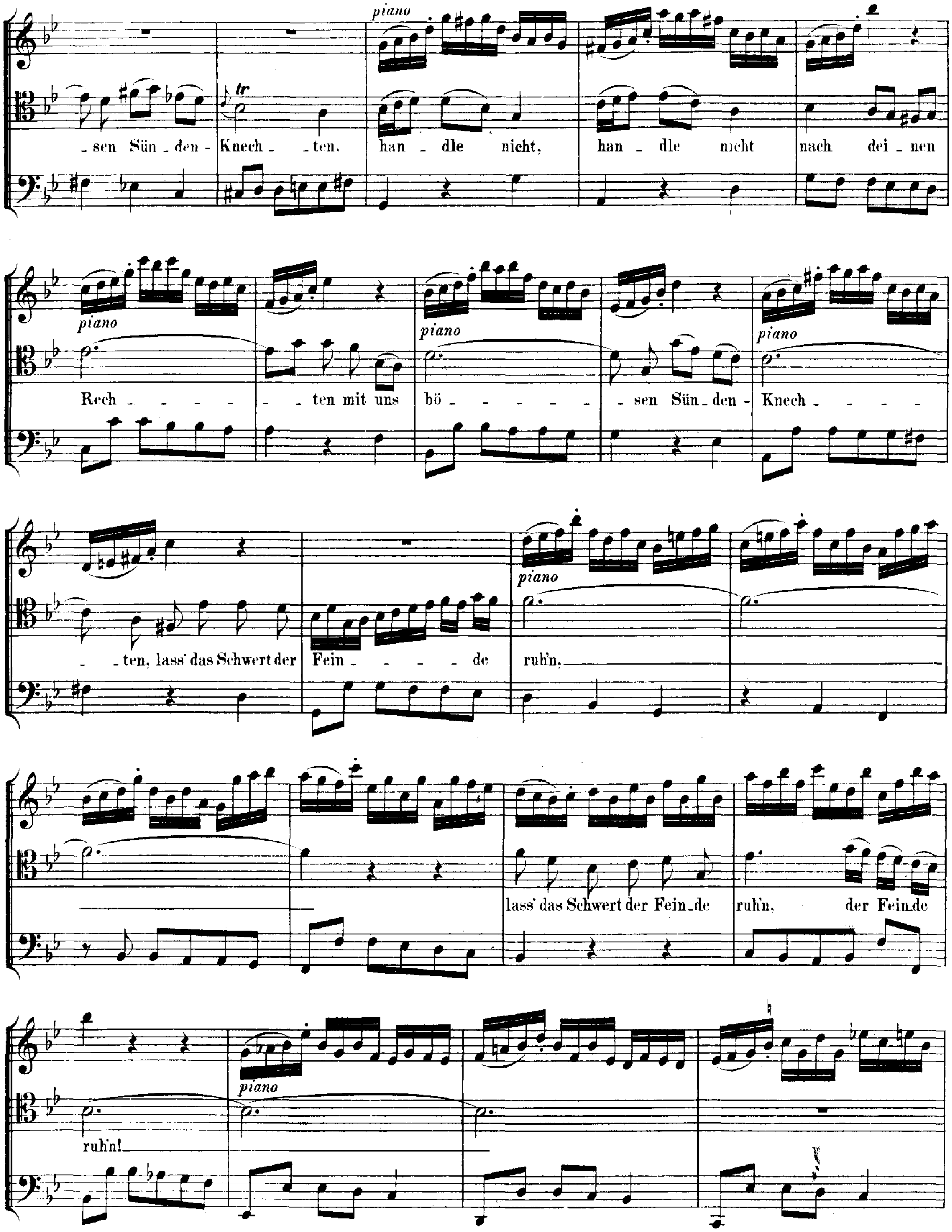

tasto solo
Be - hüt' vor
Be - hüt' vor Krieg und theu-rer

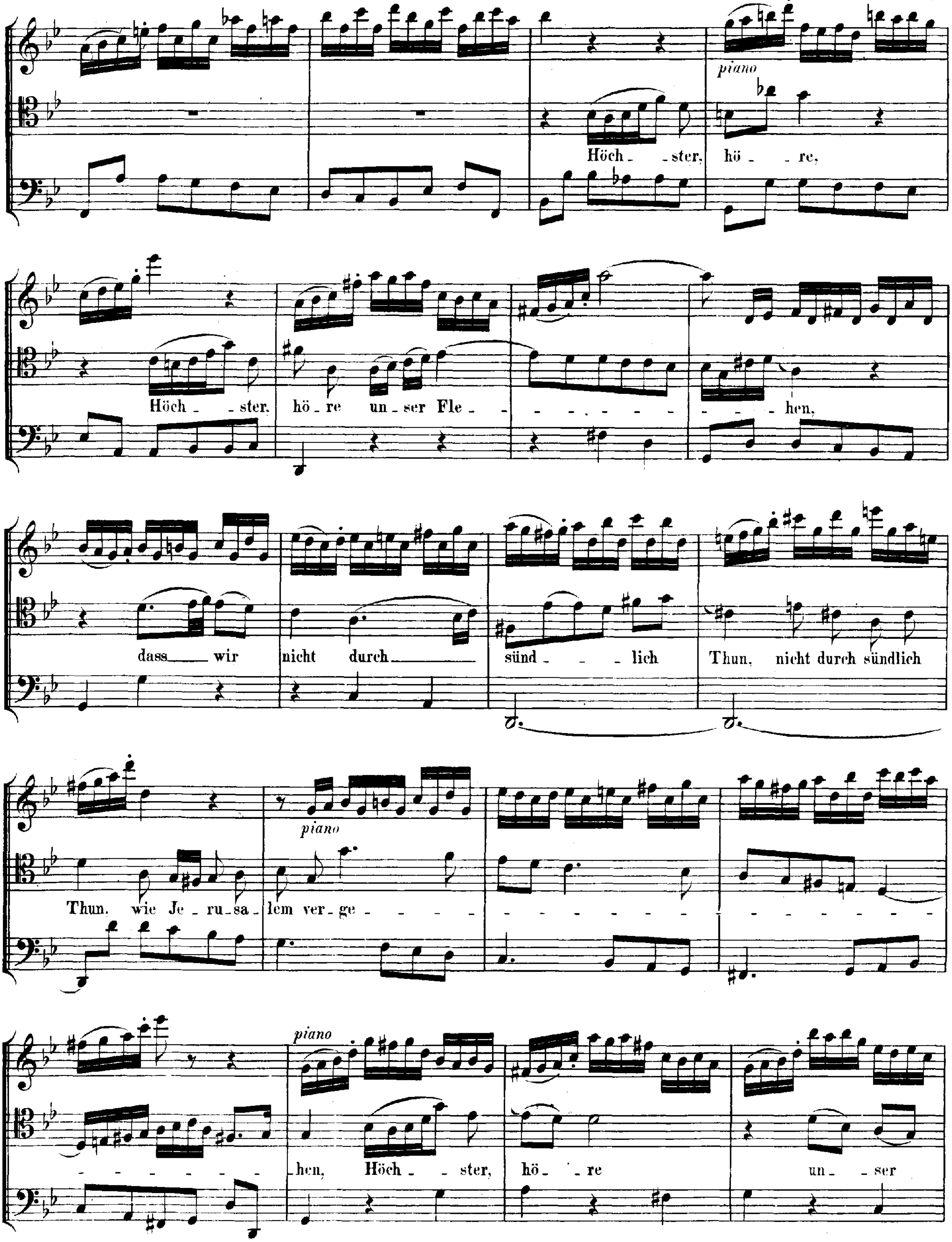

Be - hüt' vor
Krieg und theu - - rer Zeit, be - hüt' vor Krieg, vor Krieg und theurer
Zeit, be hüt' vor Krieg und theu - rer Zeit, be - hüt' vor Krieg, be - hüt' vor Krieg und theurer
Be - hüt' vor Krieg und theu - rer Zeit, be - hüt' vor Krieg und theu - rer
Krieg und theu - - rer Zeit,
Zeit, be-hüt' vor Krieg und theurer Zeit, vor Krieg und theurer Zeit,
Zeit, be-hüt' vor Krieg und theurer Zeit, vor Krieg und theu - rer Zeit,
Zeit, be-hüt' vor Krieg und theurer Zeit, vor Krieg und theu - rer Zeit,

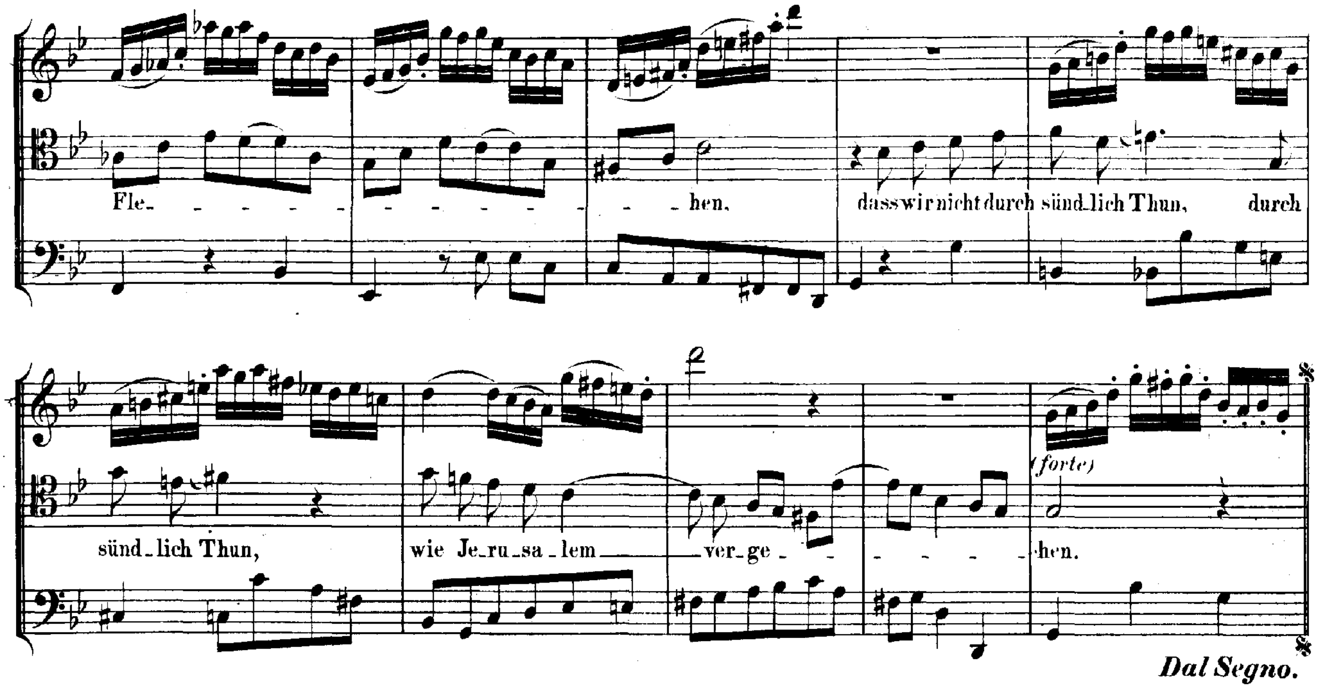

vor Seu-chen, Feu'r und gro-ssem Leid, und gro-ssem Leid, vor
vor Seu-chen, Feu'r und gro-ssem Leid, vor Seu-chen,
vor Seu-chen, Feu'r und gro-ssem Leid, vor


vor Seu- -chen, Feu'r und gro - ssem Leid.
Seu - chen, Feu'r und gro - ssem Leid, vor Seu - chen, Feu'r und
Feu'r und gro - ssem Leid, vor Seu - chen, Feu'r und grossem Leid, und gro- -ssem Leid, vor
Seu-chen, Feu'r und gro-ssem Leid, und gro - ssem Leid, und gro - ssem Leid.
gro - ssem Leid, vor Seuchen, Feu'r und gro - ssem Leid, und gro - ssem Leid.
Seu - chen, Feu'r und gro- - ssem Leid, vor Seuchen, Feu'r und gro- - ssem Leid.
tasto solo
Dal Segno.

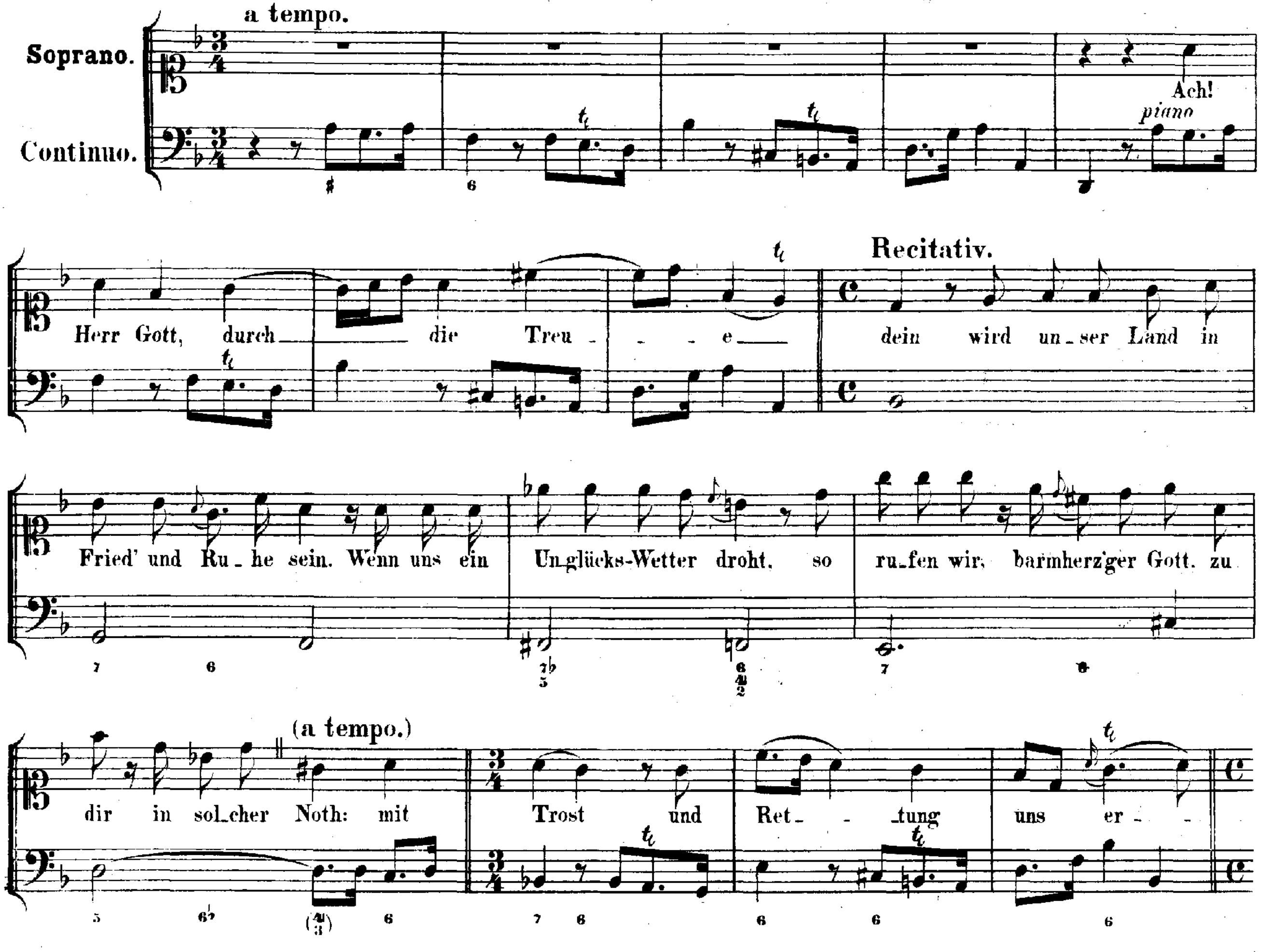

ARIE.
Violino Solo.
Tenore.
Violoncello e Violone pizzicato.
Continuo.
Han-dle nicht nach dei-nen Rech-ten mit uns bö-

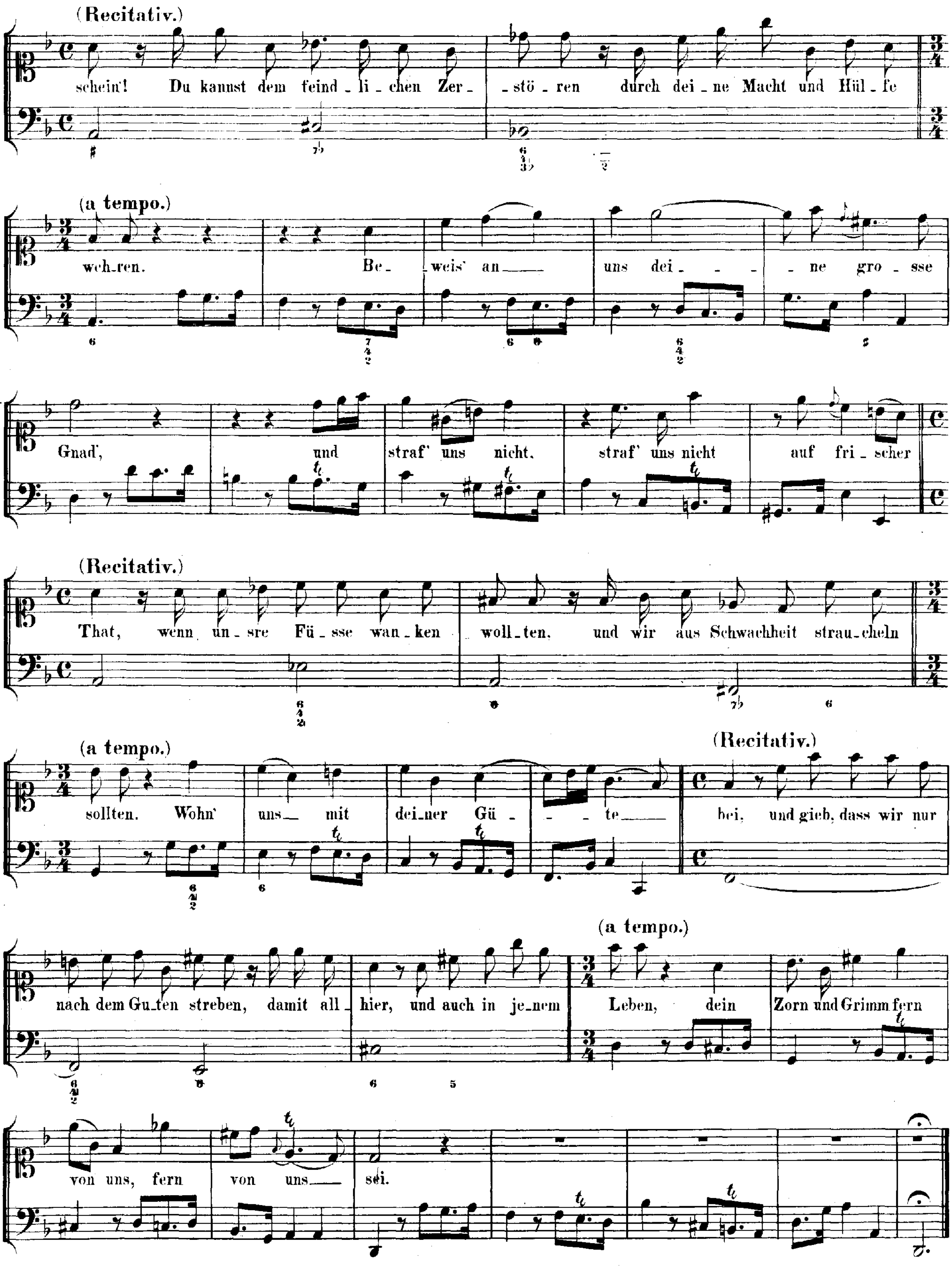

piano
_sen Sün_den- Knech_ _ten. han_dle nicht, han_dle nicht nach dei_nen
piano
Rech_ _ _ _ _ _ _ten mit uns bö_ _ _ _ _ _ _ _sen Sün_den- Knech_ _ _ _
ten, lass' das Schwert der Fein _ _ _ de ruh'n.
lass' das Schwert der Fein_de ruh'n. der Fein_de
ruh'n!


piano
Höch - ster, hö - re,
Höch - ster, hö - re un - ser Fle - - - - - - - - - - hen,
dass wir nicht durch sünd - - lich Thun, nicht durch sündlich
Thun. wie Je - ru - sa - lem ver - ge - - - - - - - - - - - - - - - - - - -
piano
piano
- - - - - - hen, Höch - ster, hö - re un - ser

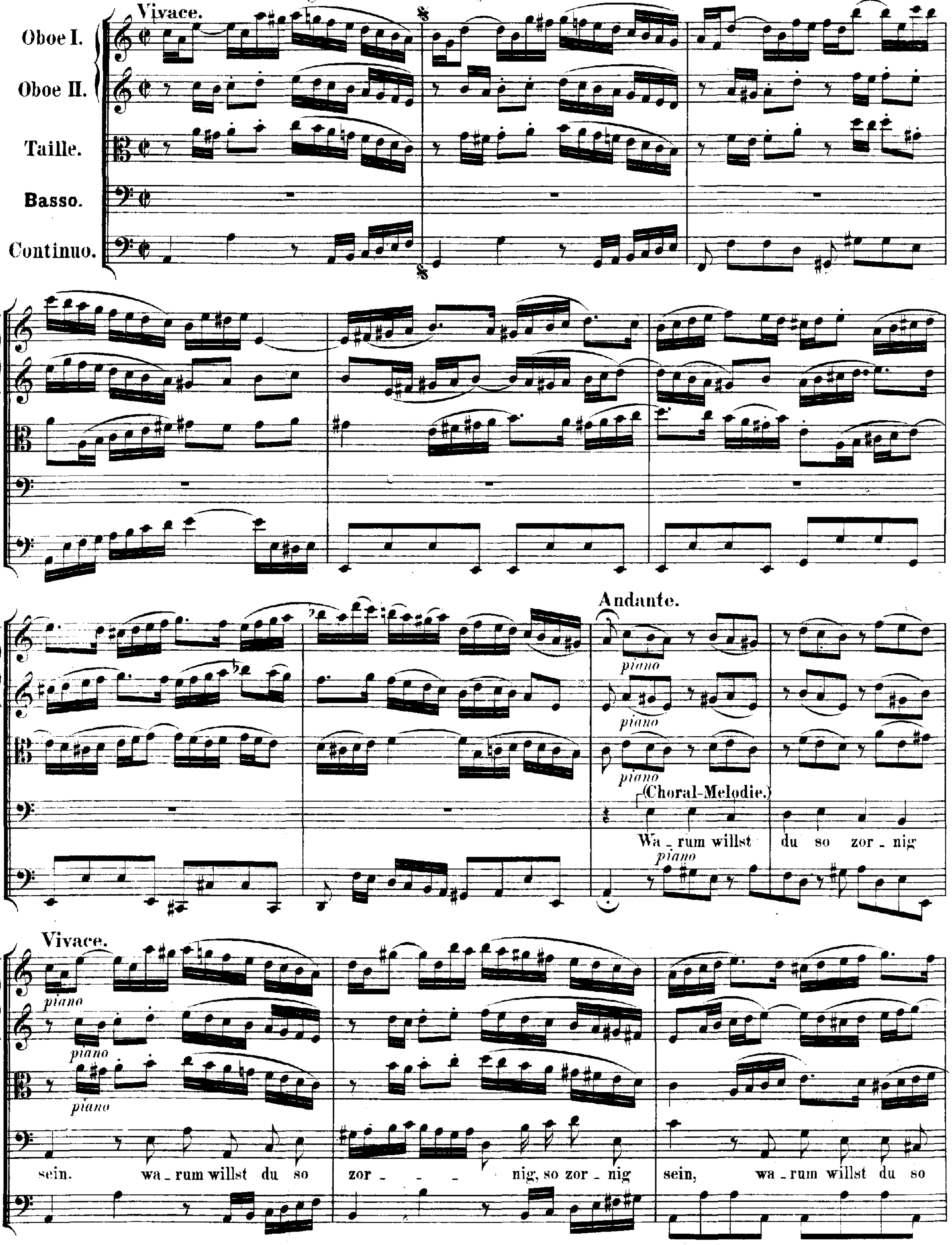


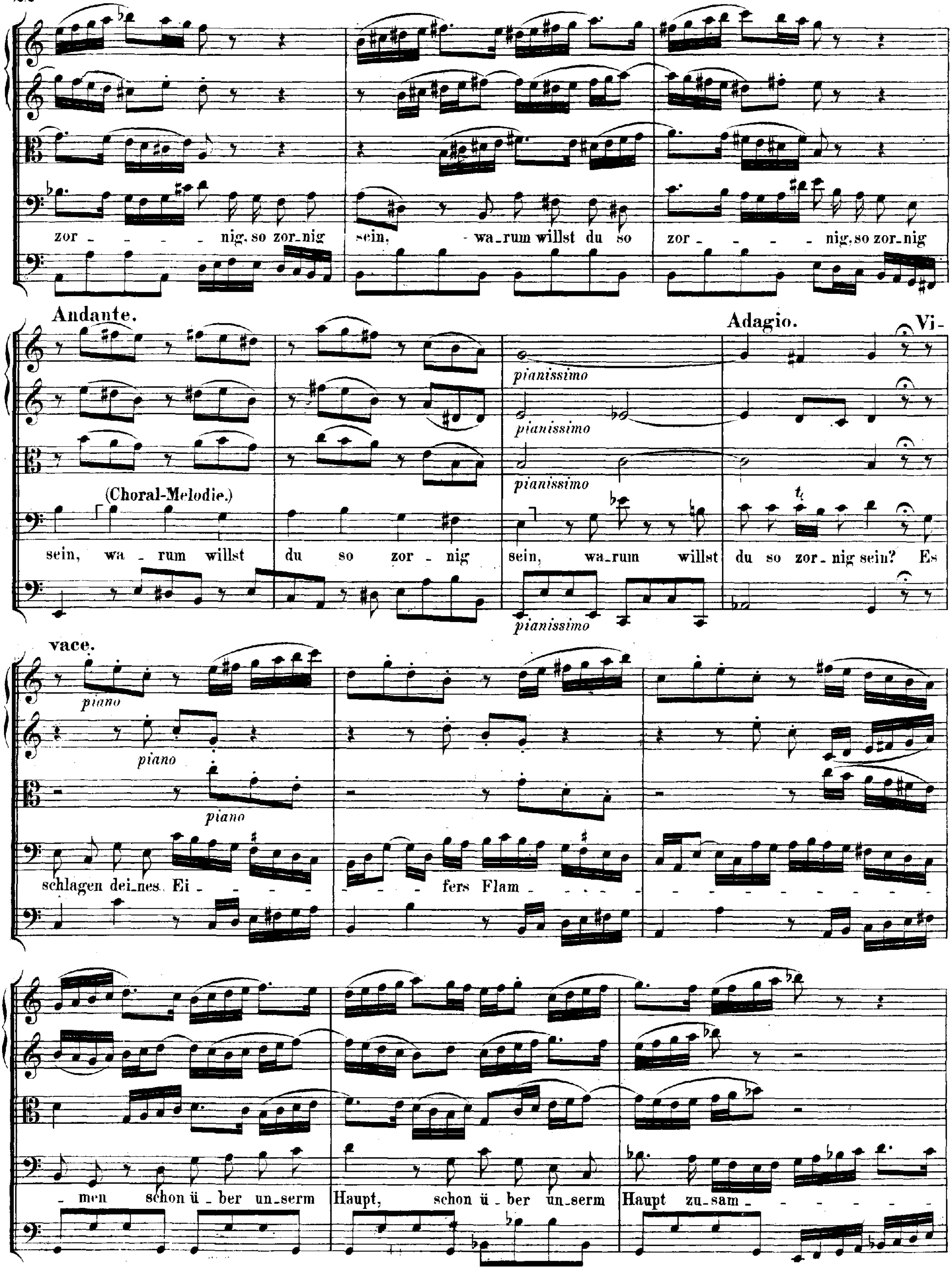
RECITATIV und CHORAL. (Melodie: „Vater unser im Himmelreich.")

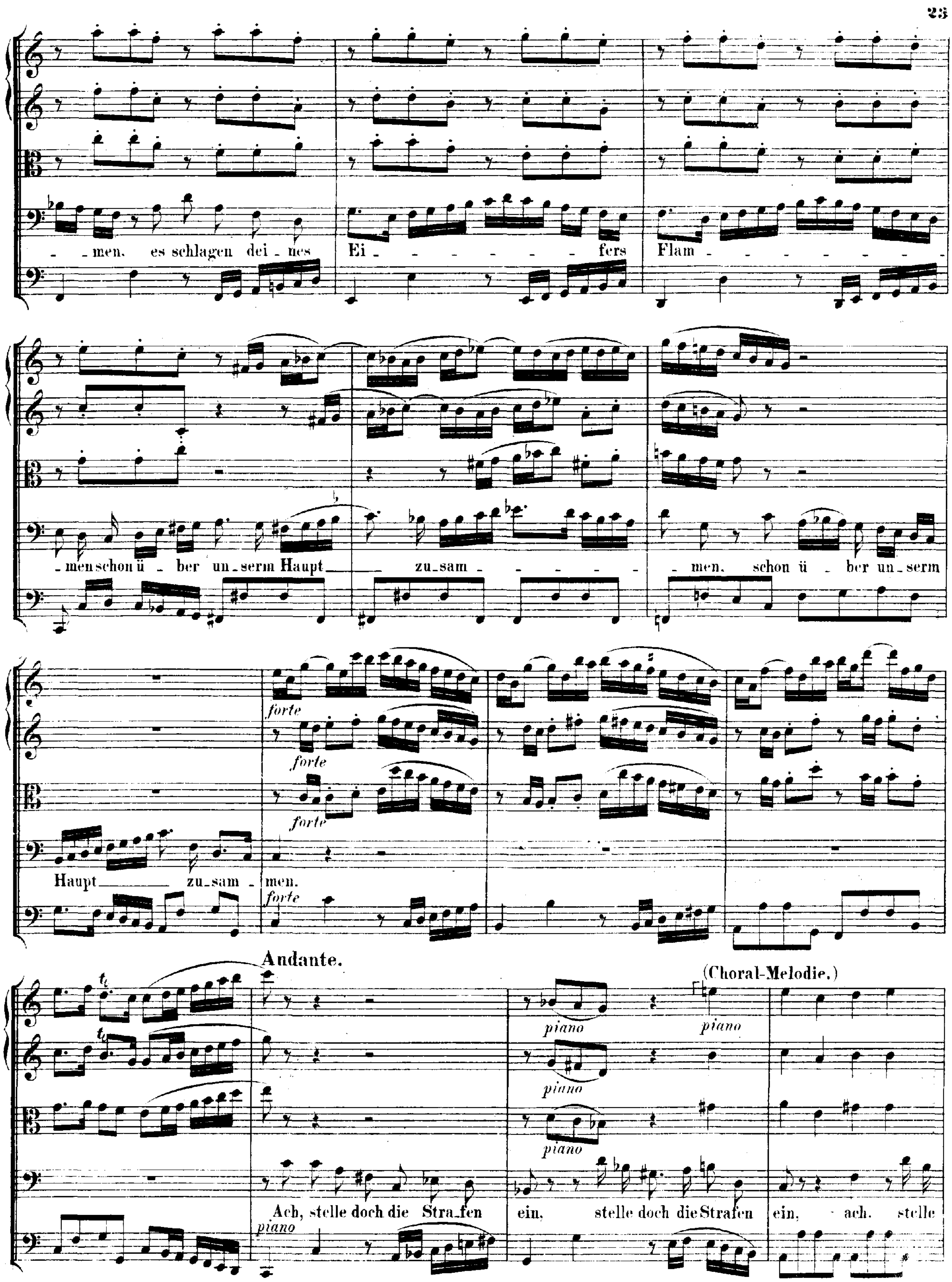


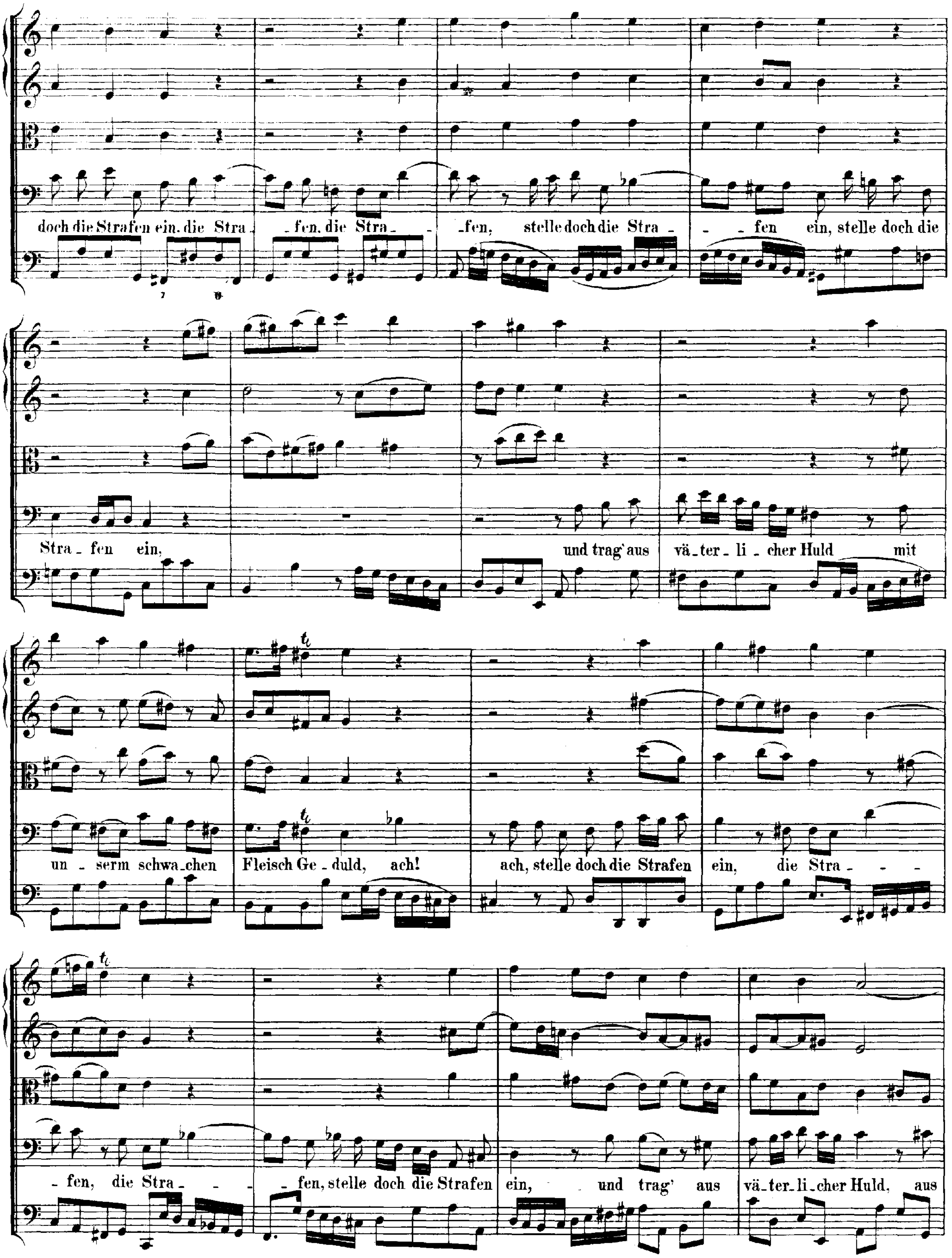

(Recitativ.)
schein'! Du kannst dem feind_li_chen Zer_stö_ren durch dei_ne Macht und Hül_fe
(a tempo.)
weh_ren. Be_weis' an uns dei_ne grosse Gnad', und straf' uns nicht, straf' uns nicht auf fri_scher
(Recitativ.)
That, wenn un_sre Fü_sse wan_ken wollten, und wir aus Schwachheit strau_cheln
(a tempo.)
sollten. Wohn' uns mit dei_ner Gü_te
(Recitativ.)
bei, und gieb, dass wir nur nach dem Gu_ten streben, damit all_hier, und auch in je_nem
(a tempo.)
Leben, dein Zorn und Grimm fern von uns, fern von uns sei.

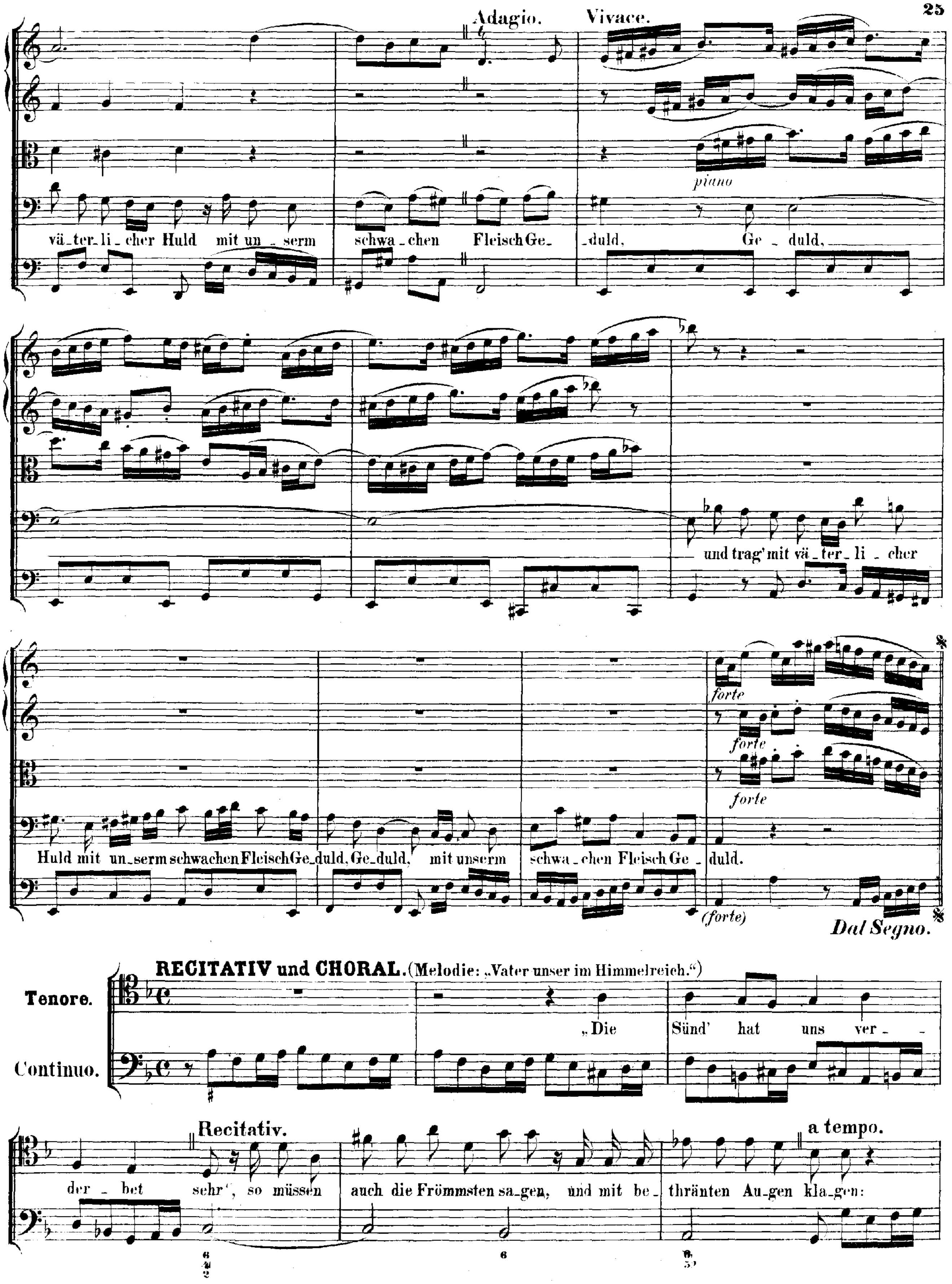
ARIE. (Mit Benutzung der Choral-Melodie: „Vater unser im Himmelreich.“)

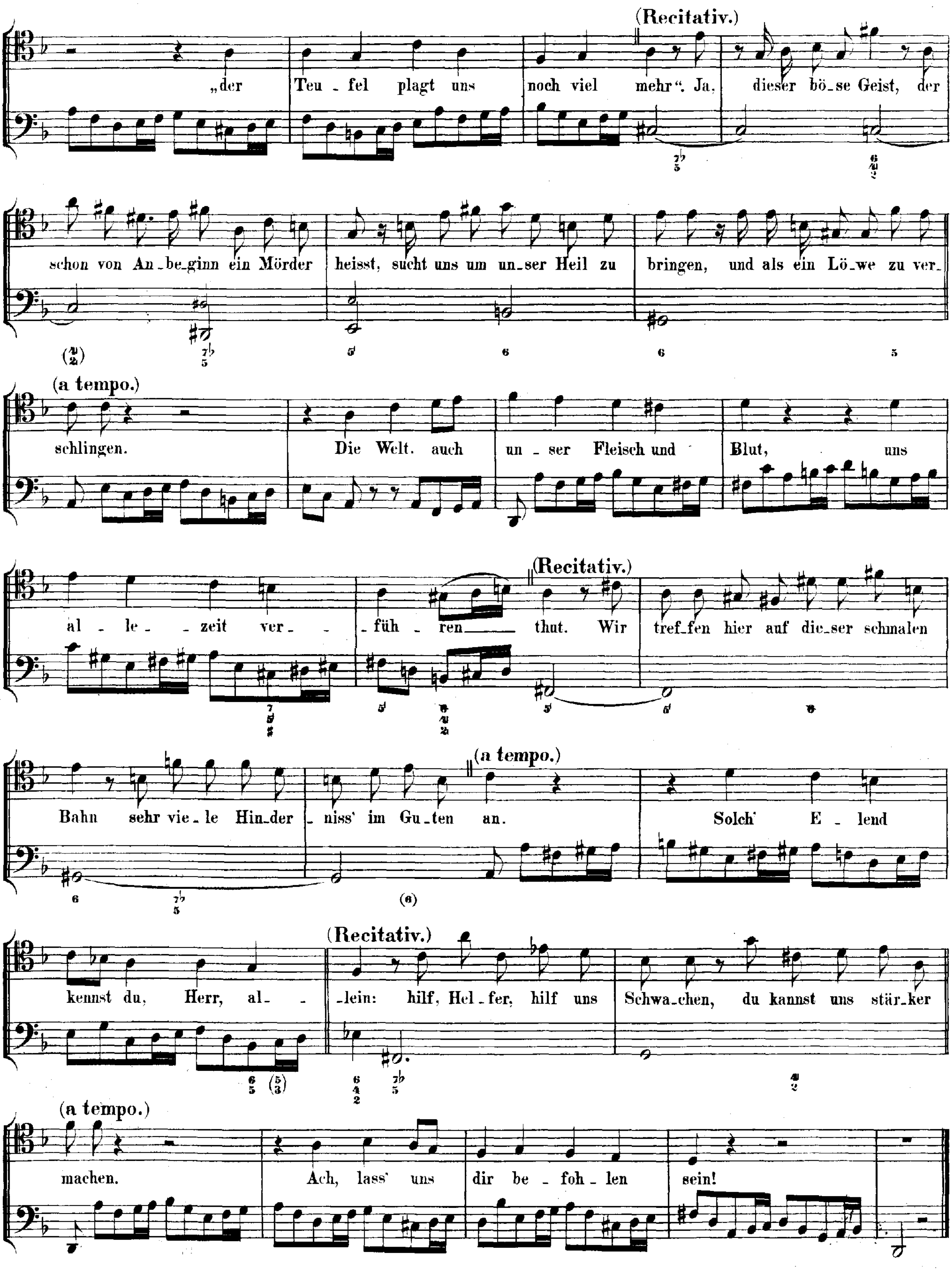



zor - - - - nig, so zor-nig
sein, - wa-rum willst du so
zor - - - - - nig, so zor-nig
Andante.
(Choral-Melodie.)
sein, wa - rum willst
du so zor - nig
pianissimo
sein, wa-rum willst
Adagio.
du so zor - nig sein? Es
Vivace.
piano
schlagen dei-nes Ei - - - - - - - fers Flam - - - - - - - - - - - - - -
- men schon ü - ber un-serm
Haupt, schon ü - ber un-serm
Haupt zu-sam - - - - - -

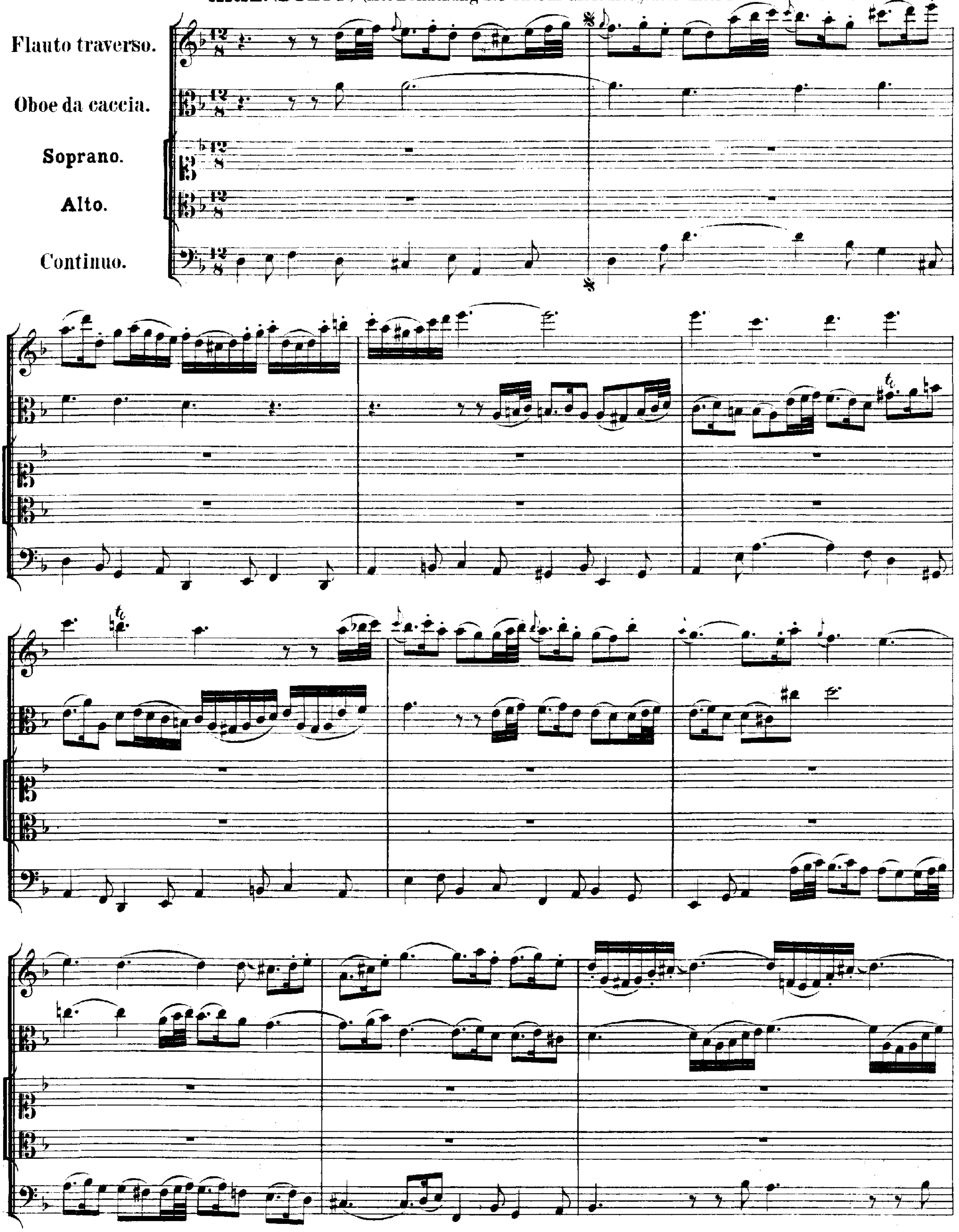

- men. es schlagen dei - nes Ei - - - - - - - - fers Flam - - - - - - - -
- men schon ü - ber un - serm Haupt zu - sam - - - - - - - men. schon ü - ber un - serm
Haupt zu - sam - men.
forte
Andante.
(Choral-Melodie.)
piano
Ach, stelle doch die Stra - fen ein, stelle doch die Strafen ein, ach, stelle

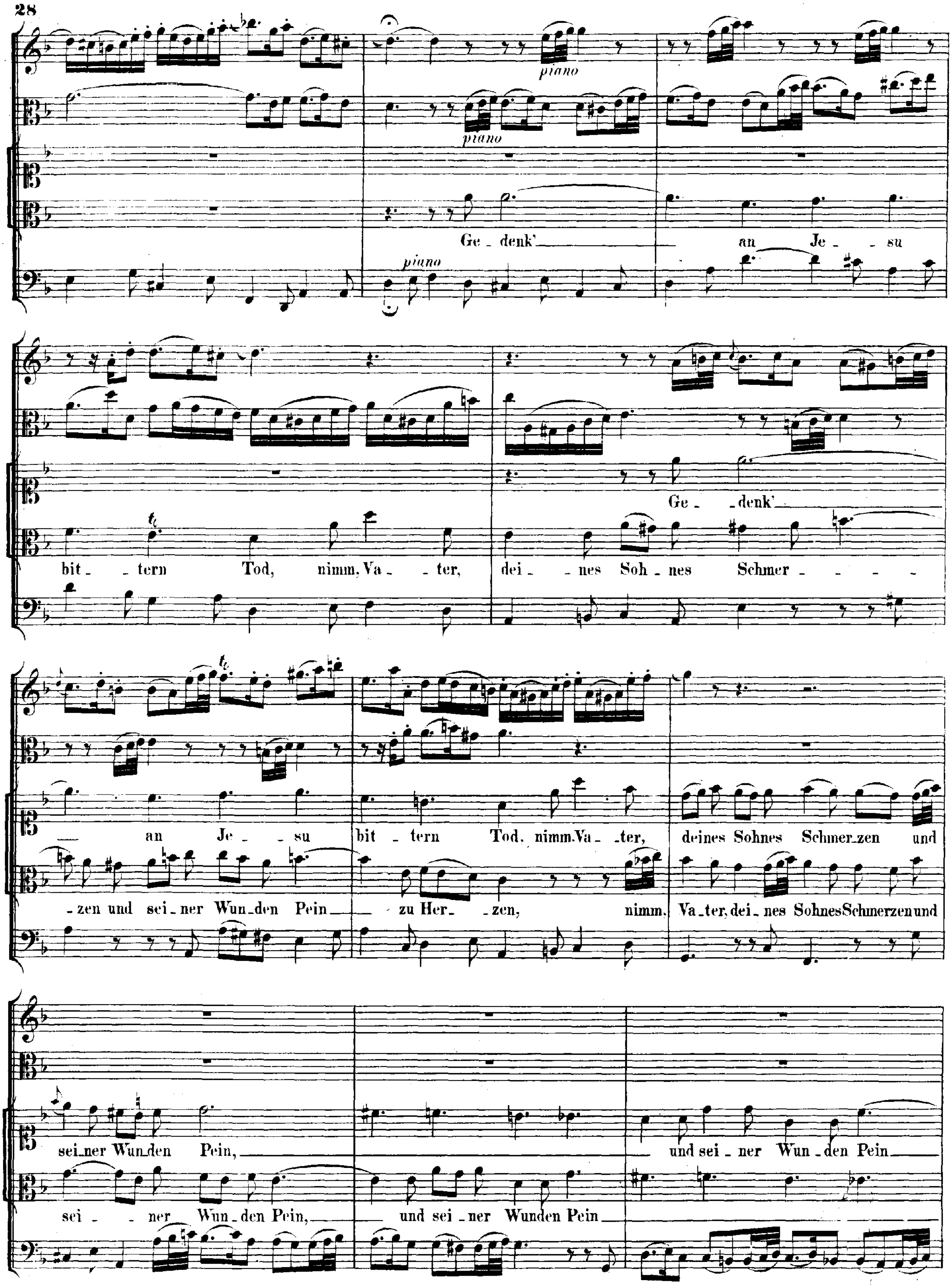

doch die Strafen ein, die Stra - fen, die Stra - fen, stelle doch die Stra - fen ein, stelle doch die
Stra - fen ein, und trag' aus vä - ter - li - cher Huld mit
un - serm schwa - chen Fleisch Ge - duld, ach! ach, stelle doch die Strafen ein, die Stra - - -
- fen, die Stra - - - fen, stelle doch die Strafen ein, und trag' aus vä - ter - li - cher Huld, aus

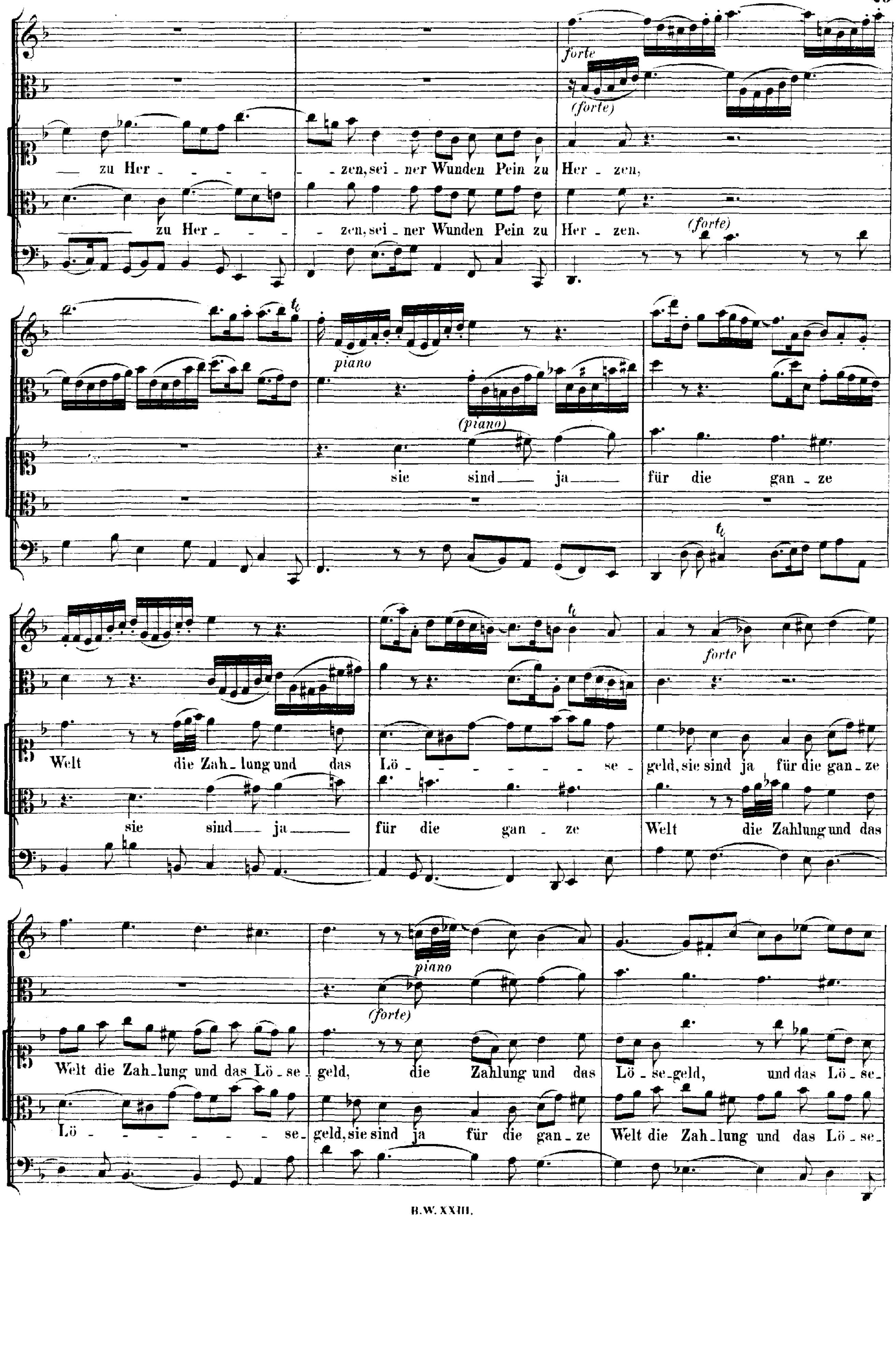

Adagio.
Vivace.
piano
vä_ter_li_cher Huld mit un_serm schwa_chen Fleisch Ge_ _duld, Ge_duld,
und trag' mit vä_ter_li_cher
Huld mit un_serm schwachen Fleisch Ge_duld, Ge_duld, mit unserm schwa_chen Fleisch Ge_duld.
forte
forte
forte
(forte)
Dal Segno.
RECITATIV und CHORAL. (Melodie: „Vater unser im Himmelreich.“)
Tenore.
Continuo.
„Die Sünd' hat uns ver_der_bet sehr“, so müssen auch die Frömmsten sa_gen, und mit be_thränten Au_gen kla_gen:
Recitativ.
a tempo.

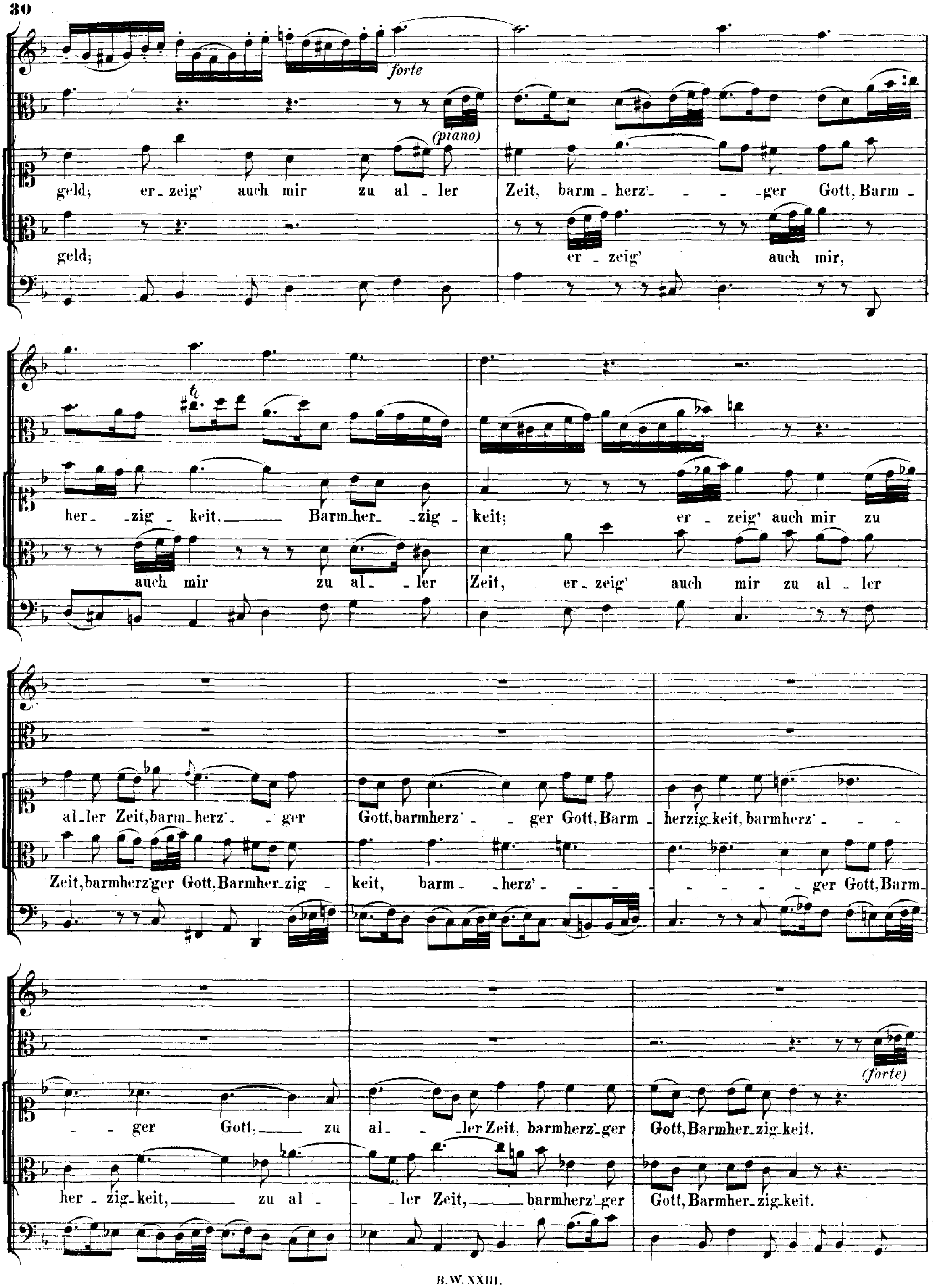

(Recitativ.)
„der Teu - fel plagt uns noch viel mehr". Ja, dieser bö - se Geist, der
schon von An - be - ginn ein Mörder heisst, sucht uns um un - ser Heil zu bringen, und als ein Lö - we zu ver -
(a tempo.)
schlingen. Die Welt auch un - ser Fleisch und Blut, uns
(Recitativ.)
al - le - zeit ver - - füh - ren thut. Wir tref - fen hier auf die - ser schmalen
(a tempo.)
Bahn sehr vie - le Hin - der - niss' im Gu - ten an. Solch' E - lend
(Recitativ.)
kennst du, Herr, al - - lein: hilf, Hel - fer, hilf uns Schwa - chen, du kannst uns stär - ker
(a tempo.)
machen. Ach, lass' uns dir be - foh - len sein!

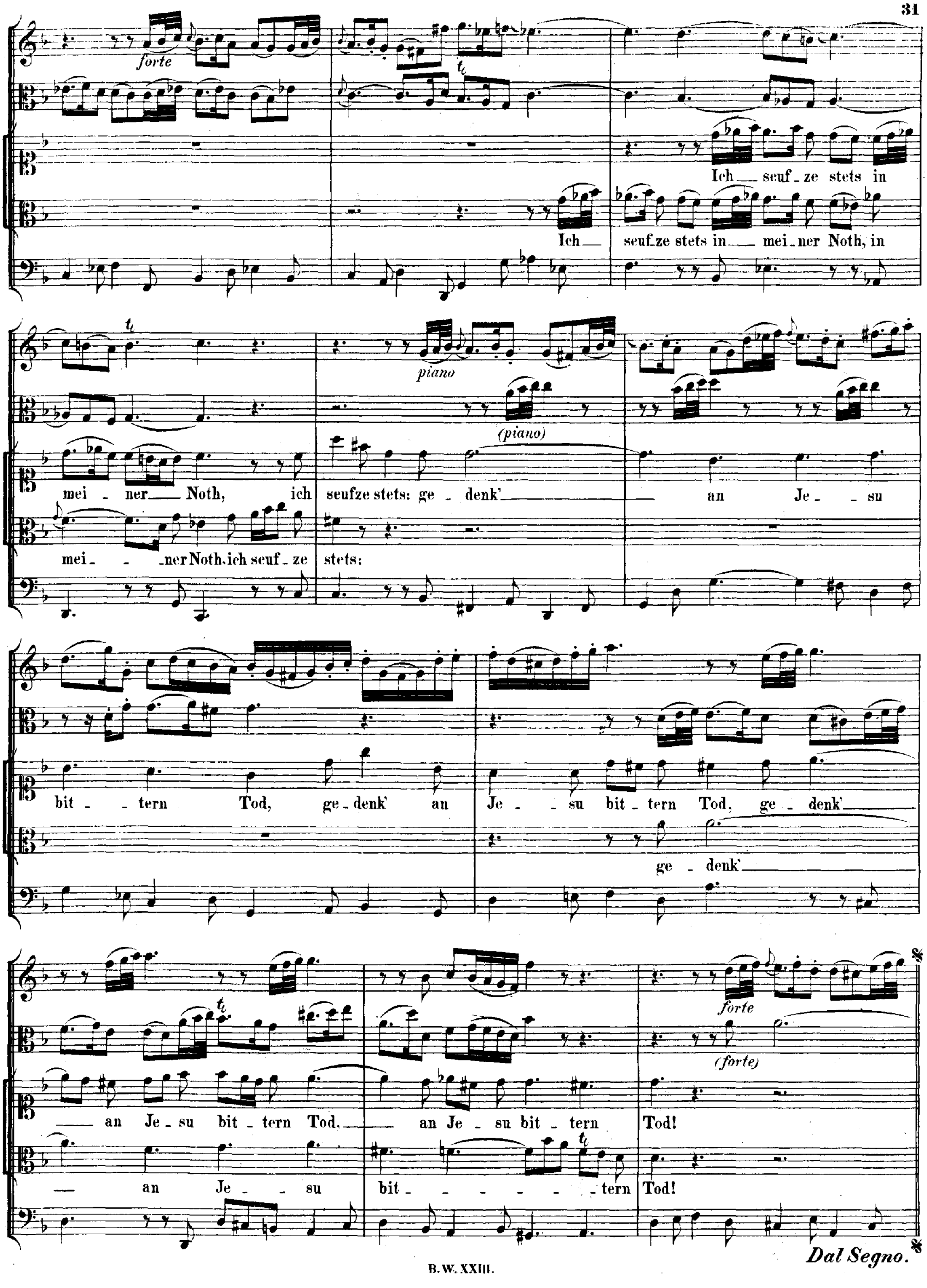
ARIE. (DUETT.) (Mit Benutzung der Choral-Melodie: „Vater unser im Himmelreich.“)

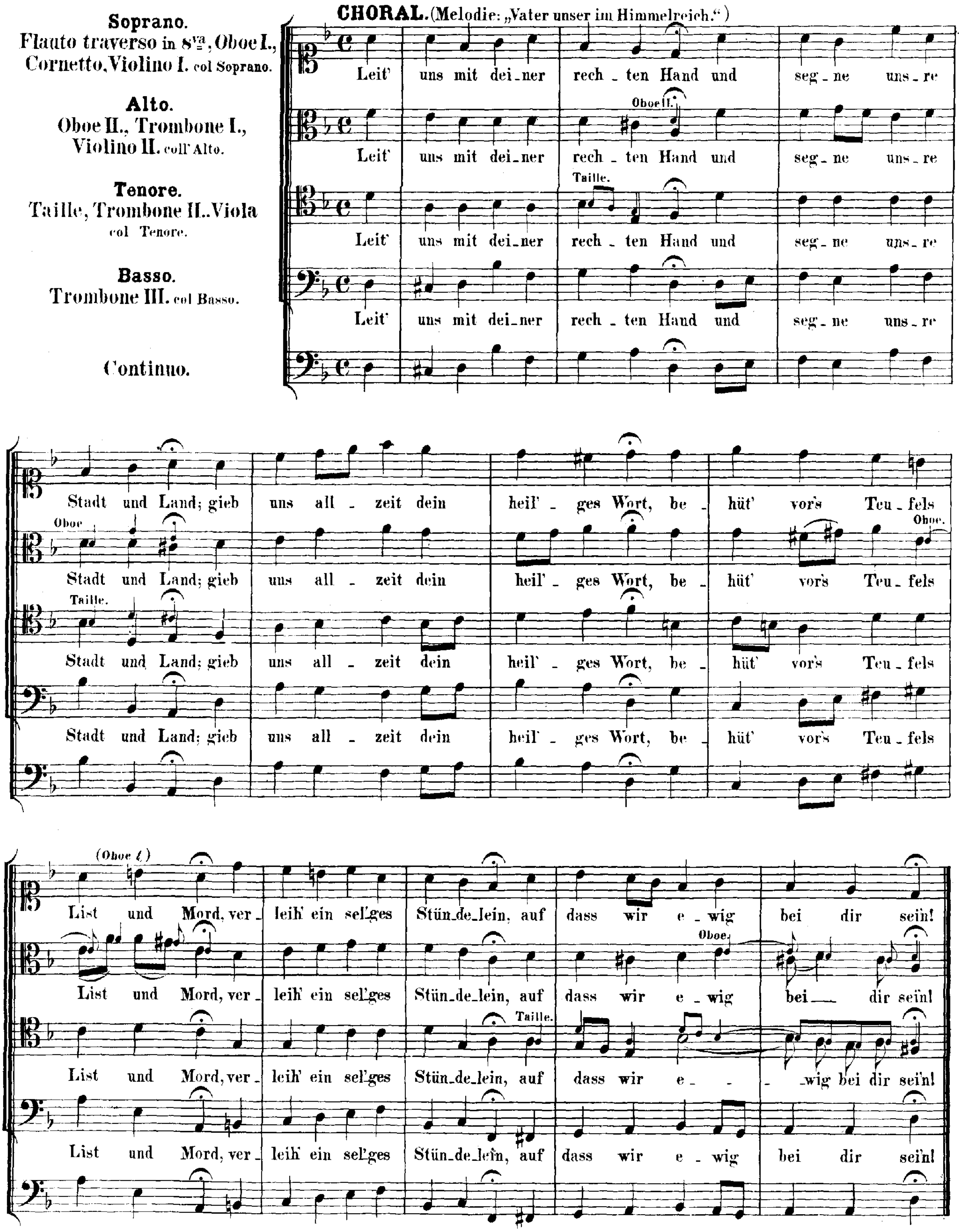



piano
piano
Ge - denk' an Je - su
piano
bit - tern Tod, nimm. Va - ter,
Ge - denk'
dei - nes Soh - nes Schmer - - - -
an Je - su
bit - tern Tod. nimm. Va - ter,
deines Sohnes Schmer - zen und
- zen und sei - ner Wun - den Pein
zu Her - zen, nimm.
Va - ter, dei - nes Sohnes Schmerzen und
sei - ner Wun - den Pein,
und sei - ner Wun - den Pein
sei - ner Wun - den Pein,
und sei - ner Wun den Pein


forte
(forte)
zu Her - zen, sei - ner Wunden Pein zu Her - zen,
zu Her - zen, sei - ner Wunden Pein zu Her - zen.
(forte)
piano
(piano)
sie sind ja für die gan - ze
Welt die Zah - lung und das Lö - se - geld, sie sind ja für die gan - ze
sie sind ja für die gan - ze Welt die Zahlung und das
forte
Welt die Zah - lung und das Lö - se - geld, die Zahlung und das Lö - se - geld, und das Lö - se -
Lö - se - geld, sie sind ja für die gan - ze Welt die Zah - lung und das Lö - se -
piano
(forte)


forte
(piano)
geld; er_zeig' auch mir zu al_ler
Zeit, barm_herz'_ _ _ _-ger Gott, Barm_
geld;
er_zeig' auch mir,
her_ _zig_ _keit._ Barm_her_ _zig_
keit; er_zeig' auch mir zu
auch mir zu al_ _ler
Zeit, er_zeig' auch mir zu al_ler
al_ler Zeit, barm_herz'_ _ger
Gott, barmherz'_ _ger Gott, Barm_
herzig_keit, barmherz'_ _ _
Zeit, barmherz'ger Gott, Barmher_zig_
keit, barm_ _herz'_ _ _ _
_ _ _ _ger Gott, Barm_
_ _ger Gott,_ zu
al_ _ler Zeit, barmherz'_ger
Gott, Barmher_zig_keit.
her_zig_keit,_ zu al_
ler Zeit, barmherz'_ger
Gott, Barmher_zig_keit.
(forte)


forte
Ich seuf_ze stets in
Ich seuf_ze stets in mei_ner Noth, in
mei_ner Noth, ich seufze stets: ge_denk' an Je_su
mei_ner Noth, ich seuf_ze stets:
piano
(piano)
bit_tern Tod, ge_denk' an Je_su bit_tern Tod, ge_denk'
ge_denk'
an Je_su bit_tern Tod, an Je_su bit_tern Tod!
an Je_su bit_tern Tod!
forte
(forte)
Dal Segno.


CHORAL. (Melodie: „Vater unser im Himmelreich.")
Soprano.
Flauto traverso in 8va, Oboe I., Cornetto, Violino I. col Soprano.
Alto.
Oboe II., Trombone I., Violino II. coll'Alto.
Tenore.
Taille, Trombone II., Viola col Tenore.
Basso.
Trombone III. col Basso.
Continuo.
Oboe II.
Taille.
Oboe
Oboe.
(Oboe I.)
Leit' uns mit dei_ner rech_ten Hand und seg_ne uns_re
Stadt und Land; gieb uns all_zeit dein heil'_ges Wort, be_hüt' vor's Teu_fels
List und Mord, ver_leih' ein sel'ges Stün_de_lein, auf dass wir e_wig bei dir sein!

Cantate

Am zehnten Sonntage nach Trinitatis

„Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben."

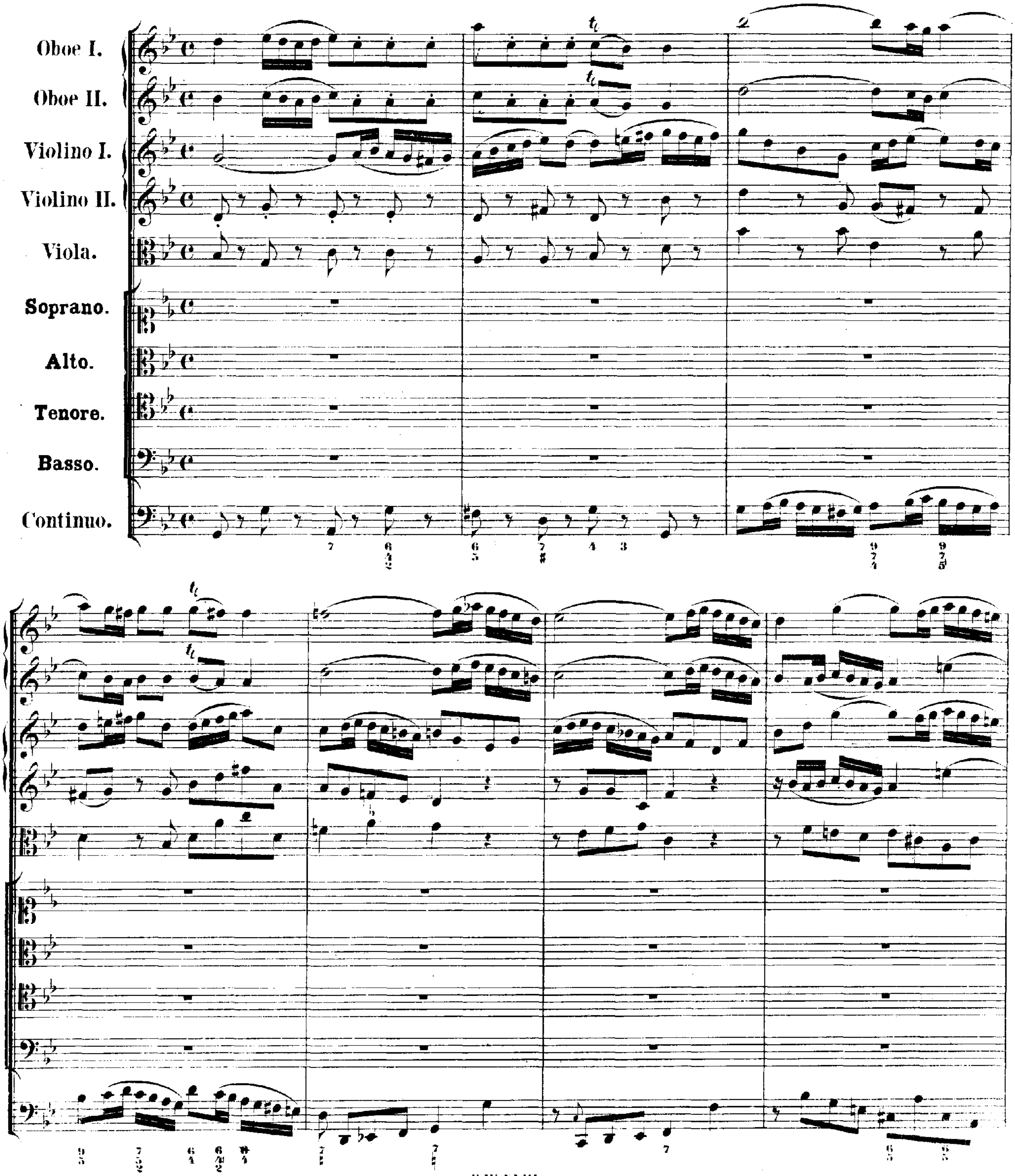
Jeremia Cap. 5, V. 3.
Römer Cap. 2, V. 4 und 5.

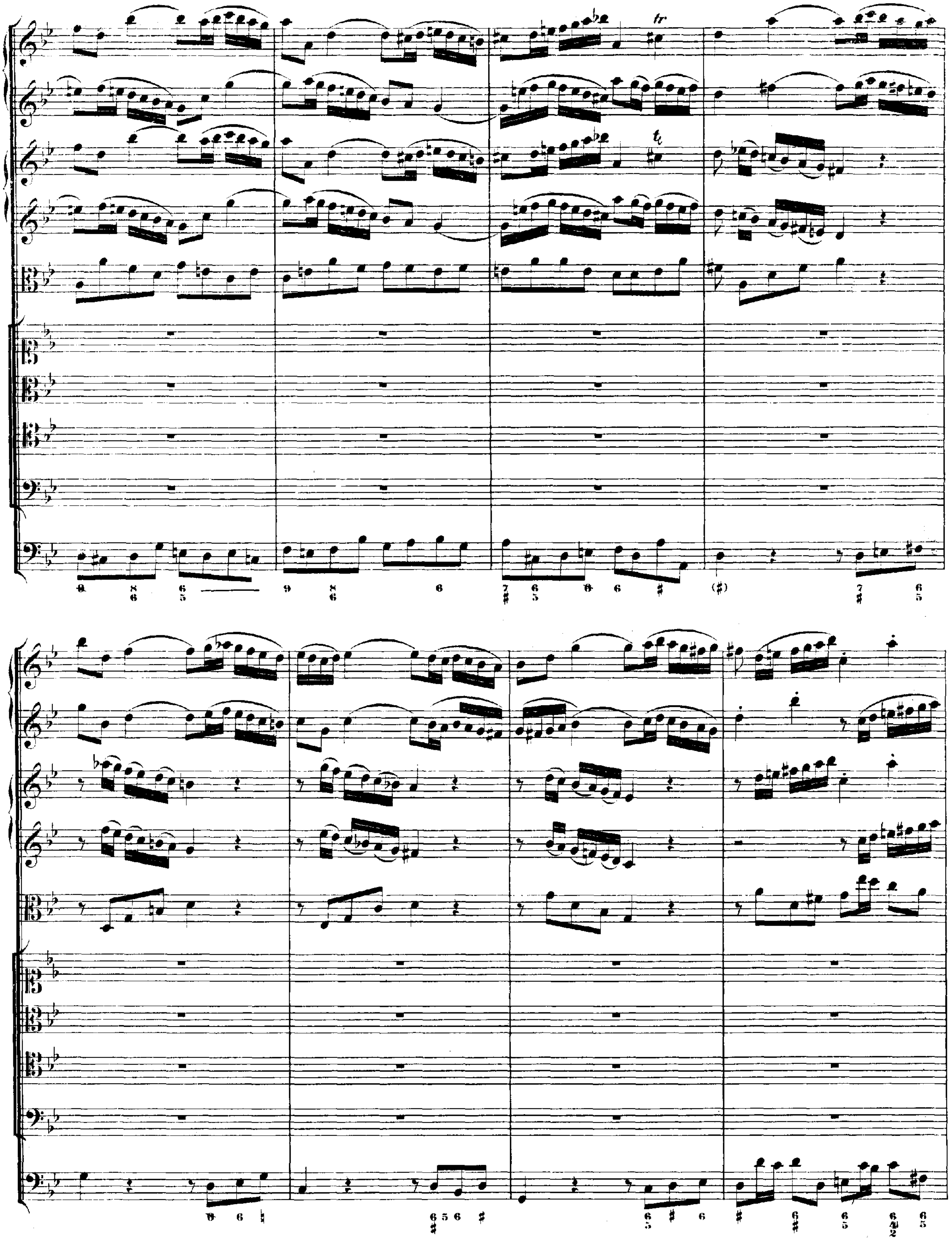
No 102.

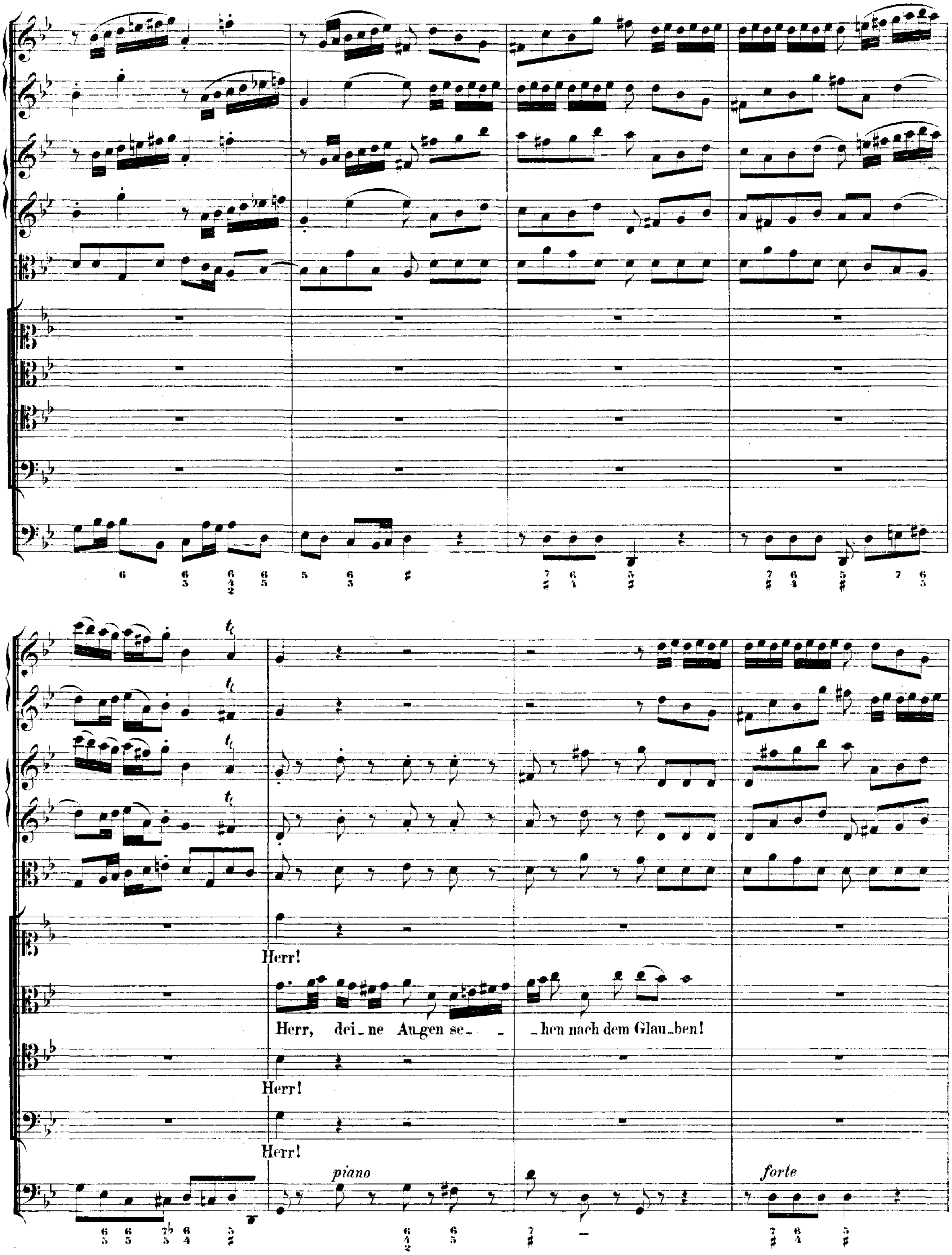
Dominica 10 post Trinitatis.

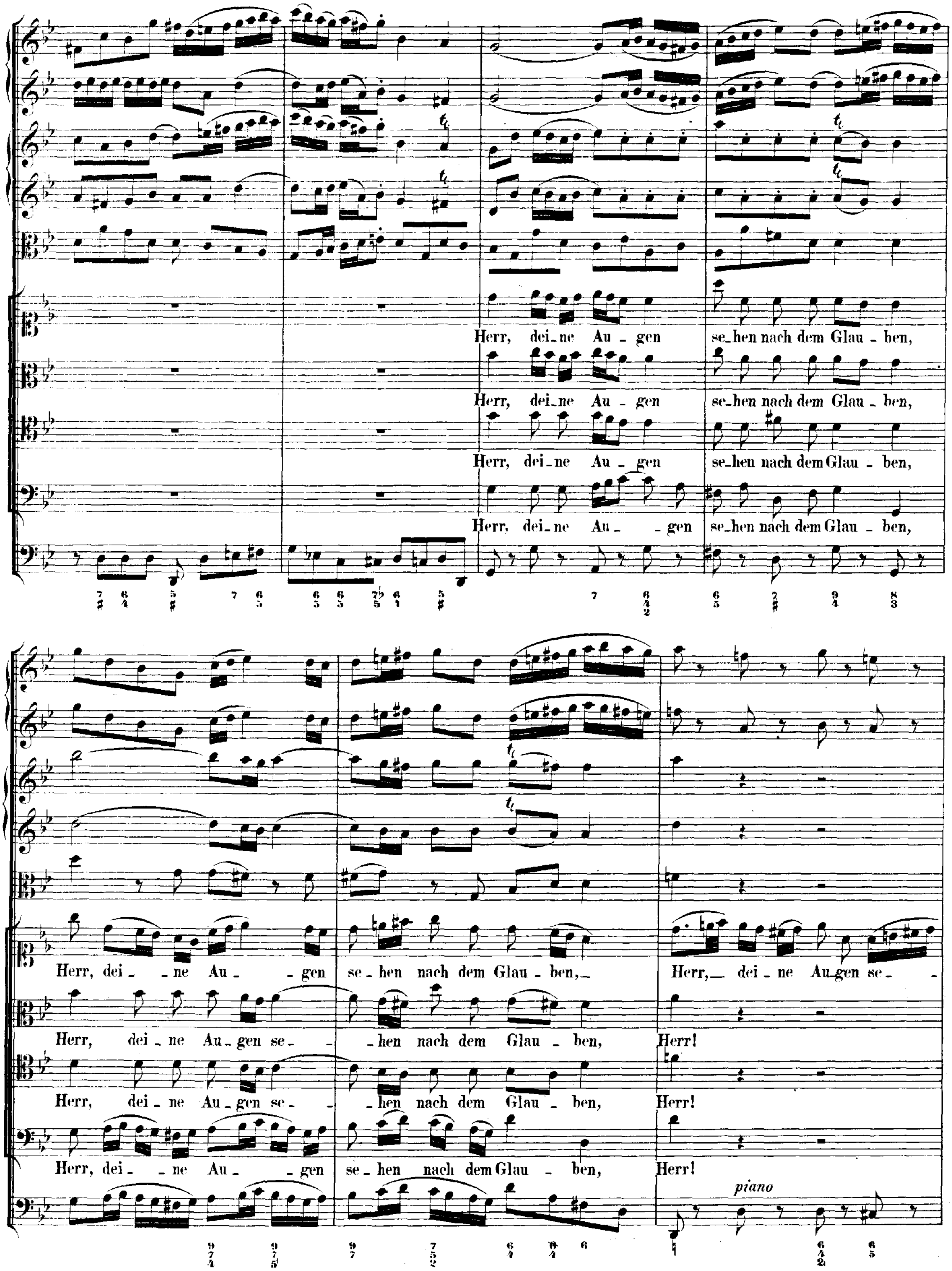
„Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben."

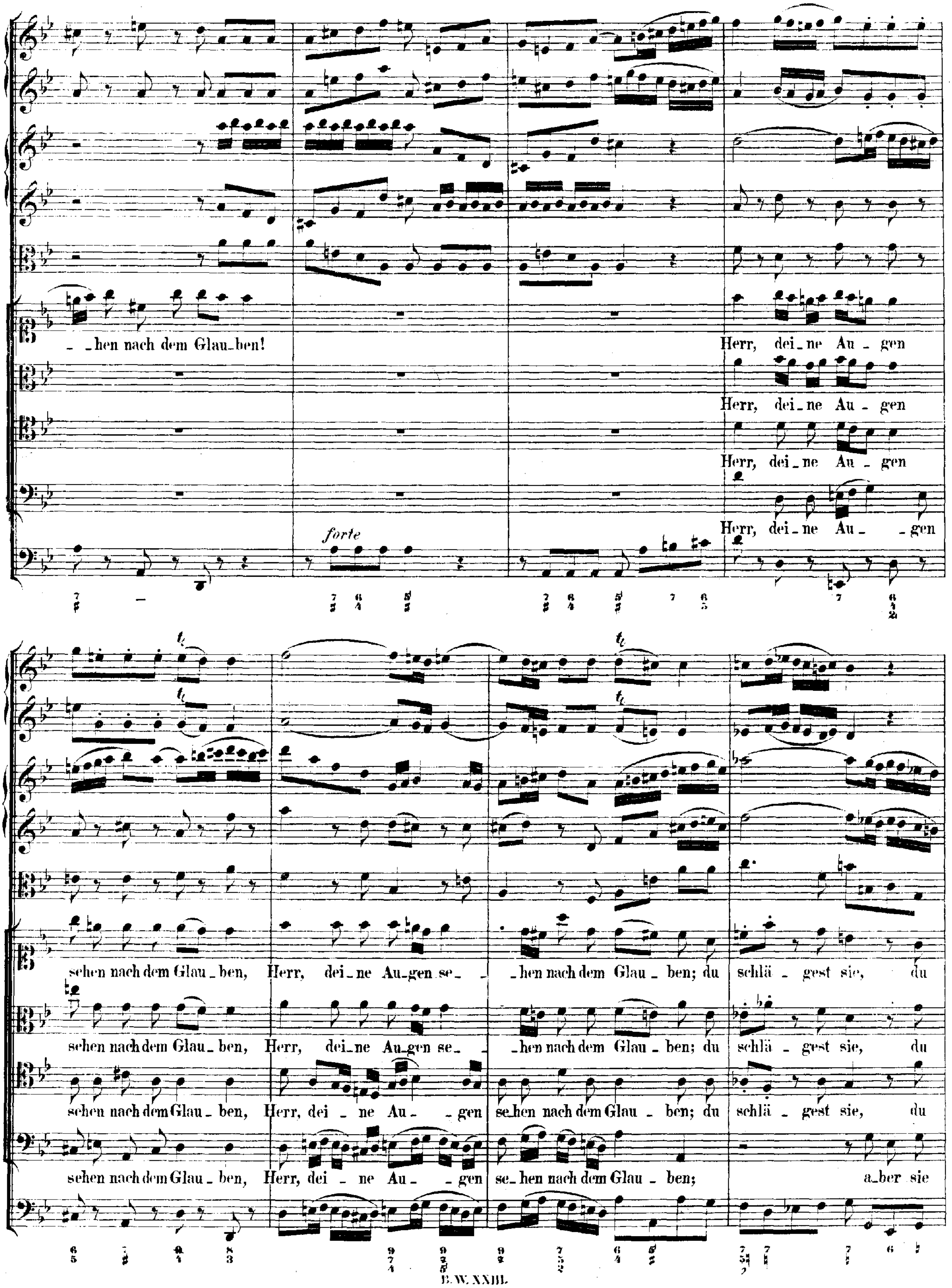
ERSTER THEIL.

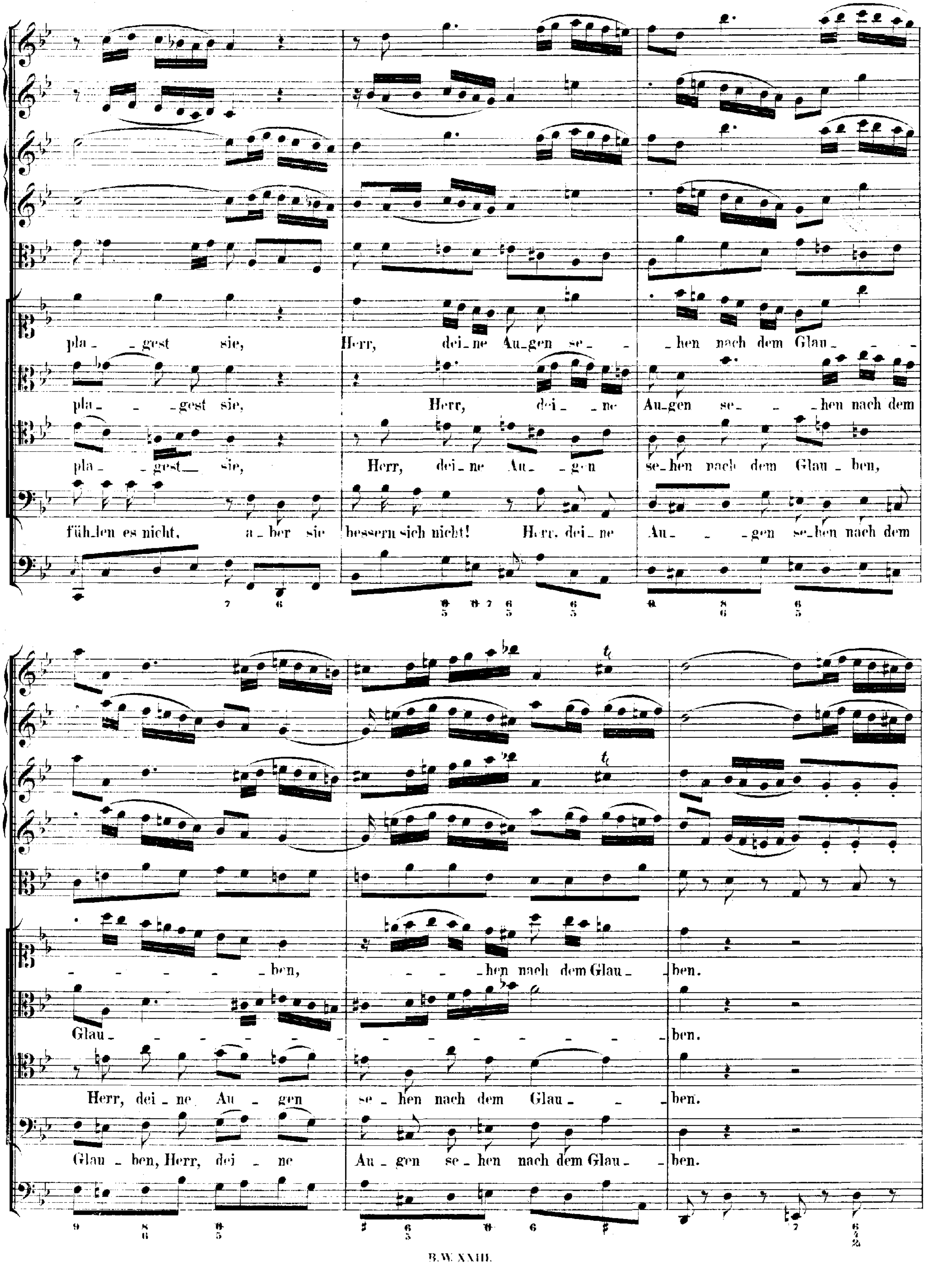


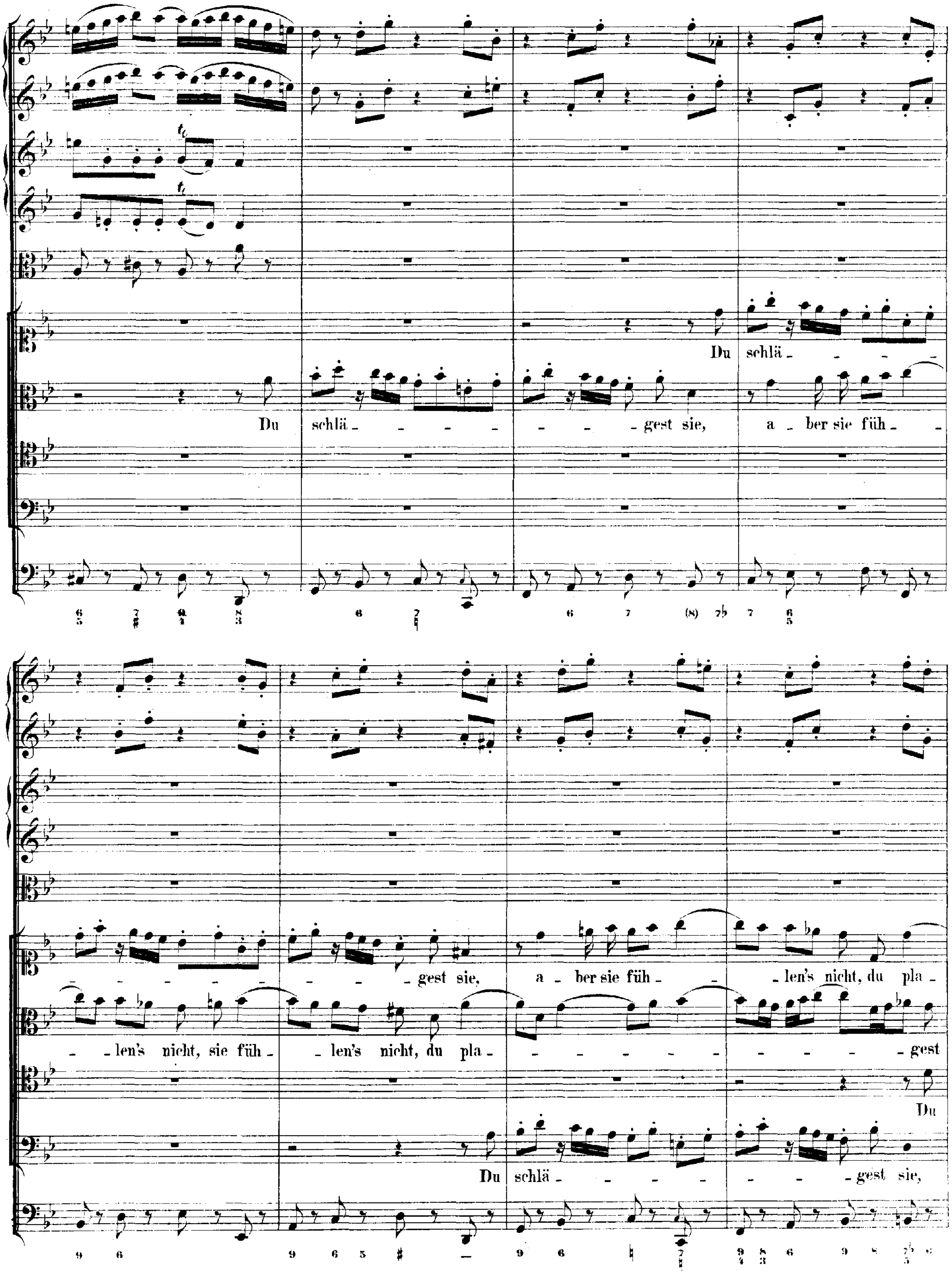


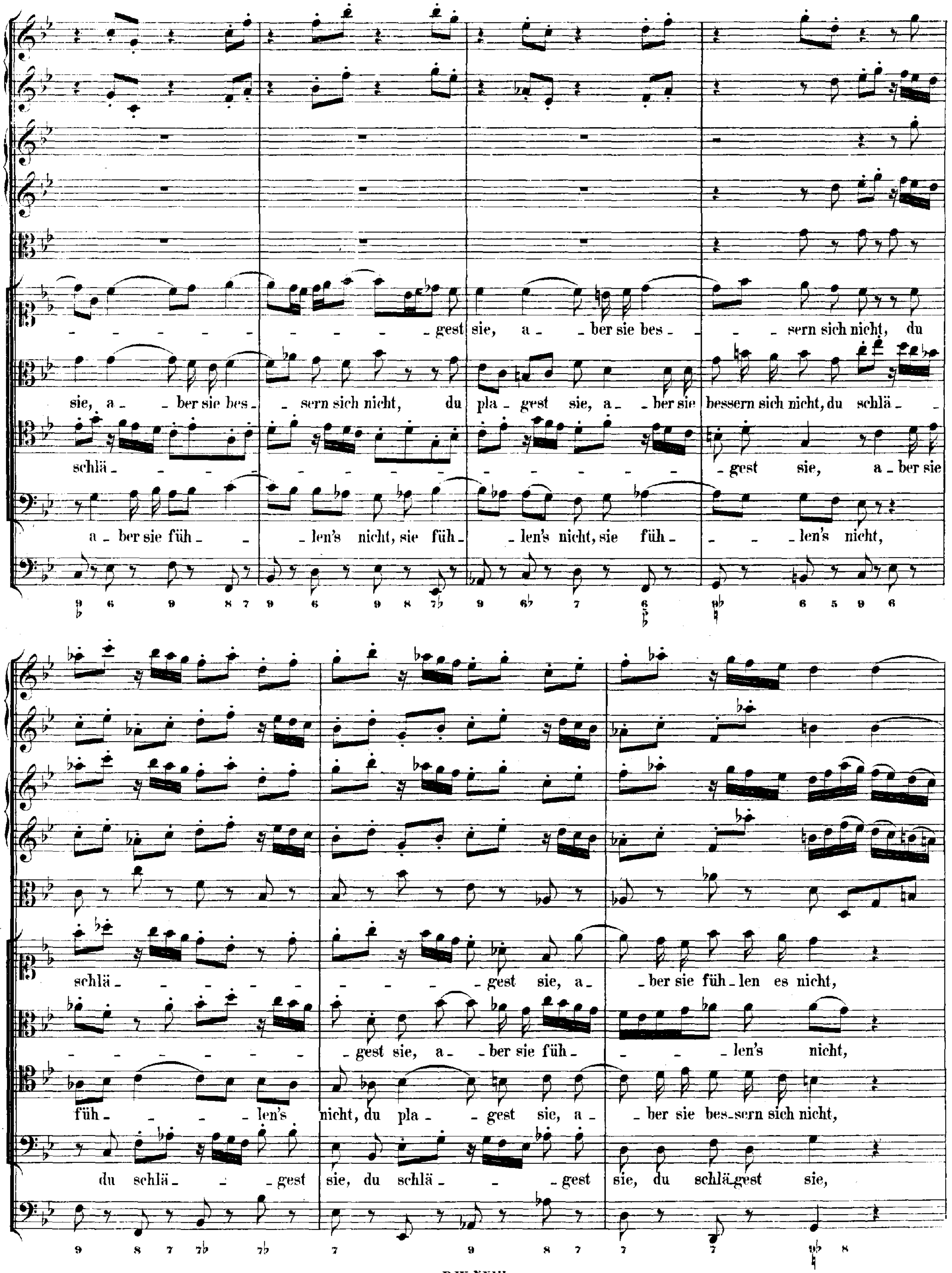

Herr!
Herr, dei_ne Augen se_ _hen nach dem Glau_ben!
Herr!
Herr!
piano
forte

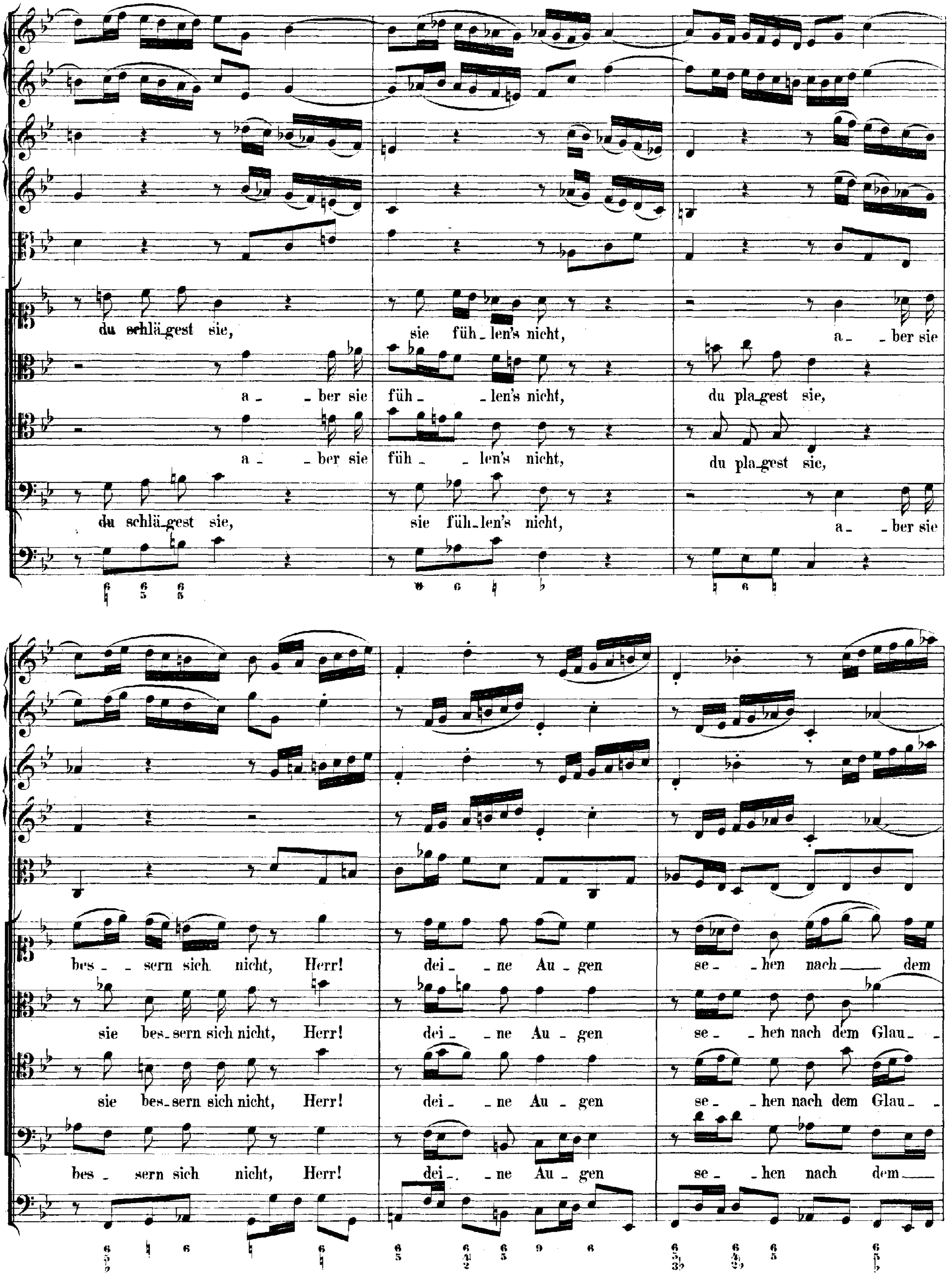

Herr, dei_ne Au_gen se_hen nach dem Glau_ben,
Herr, dei_ne Au_gen se_hen nach dem Glau_ben,
Herr, dei_ne Au_gen se_hen nach dem Glau_ben,
Herr, dei_ne Au_gen se_hen nach dem Glau_ben,
Herr, dei_ne Au_gen se_hen nach dem Glau_ben,_ Herr,_ dei_ne Au_gen se_
Herr, dei_ne Au_gen se_hen nach dem Glau_ben, Herr!
Herr, dei_ne Au_gen se_hen nach dem Glau_ben, Herr!
Herr, dei_ne Au_gen se_hen nach dem Glau_ben, Herr!
piano

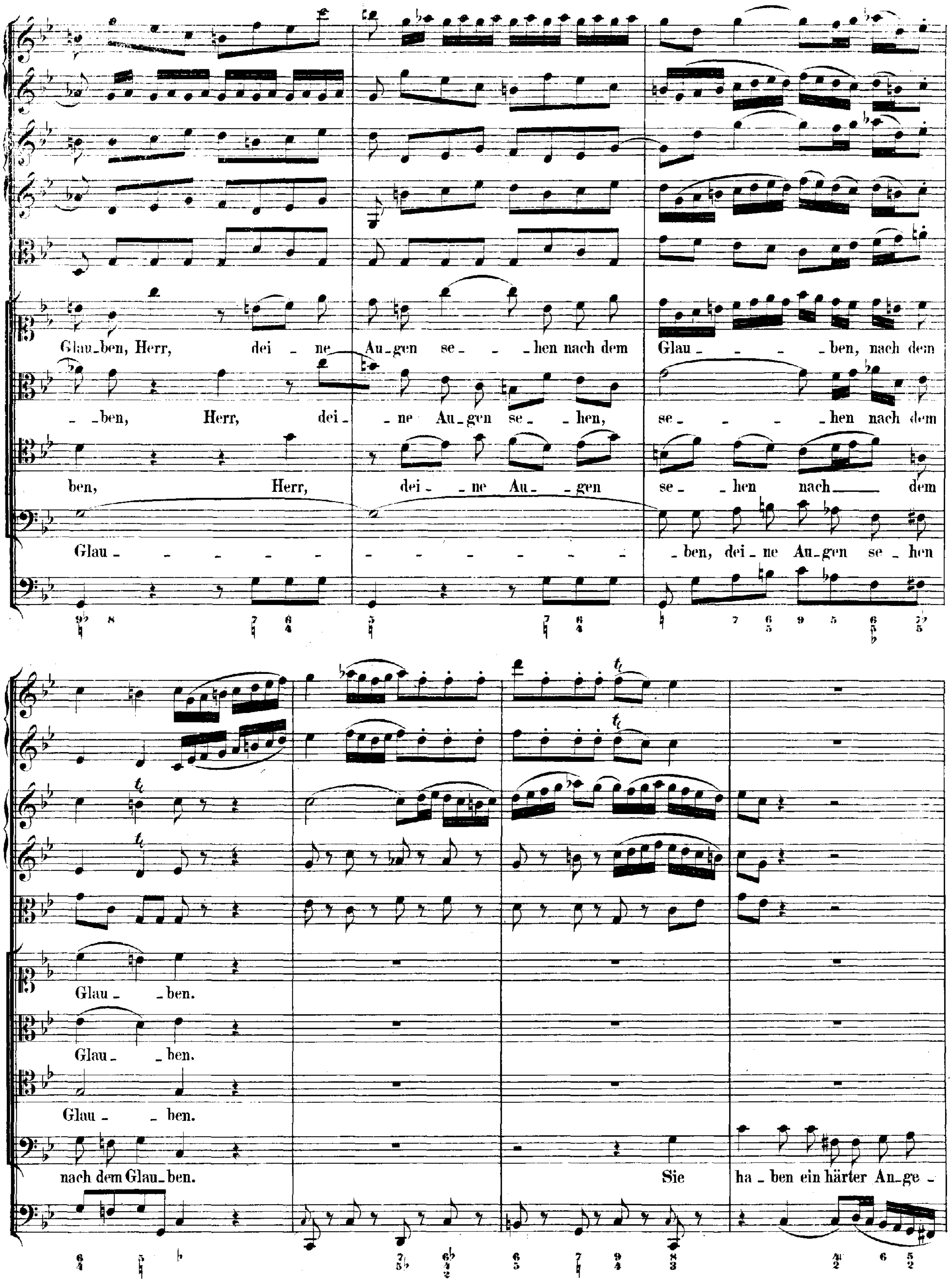

-hen nach dem Glau-ben!
Herr, dei-ne Au-gen
Herr, dei-ne Au-gen
Herr, dei-ne Au-gen
Herr, dei-ne Au-gen
forte
sehen nach dem Glau-ben, Herr, dei-ne Au-gen se- -hen nach dem Glau-ben; du schlä-gest sie, du
sehen nach dem Glau-ben, Herr, dei-ne Au-gen se- -hen nach dem Glau-ben; du schlä-gest sie, du
sehen nach dem Glau-ben, Herr, dei-ne Au-gen se-hen nach dem Glau-ben; du schlä-gest sie, du
sehen nach dem Glau-ben, Herr, dei-ne Au-gen se-hen nach dem Glau-ben; a-ber sie

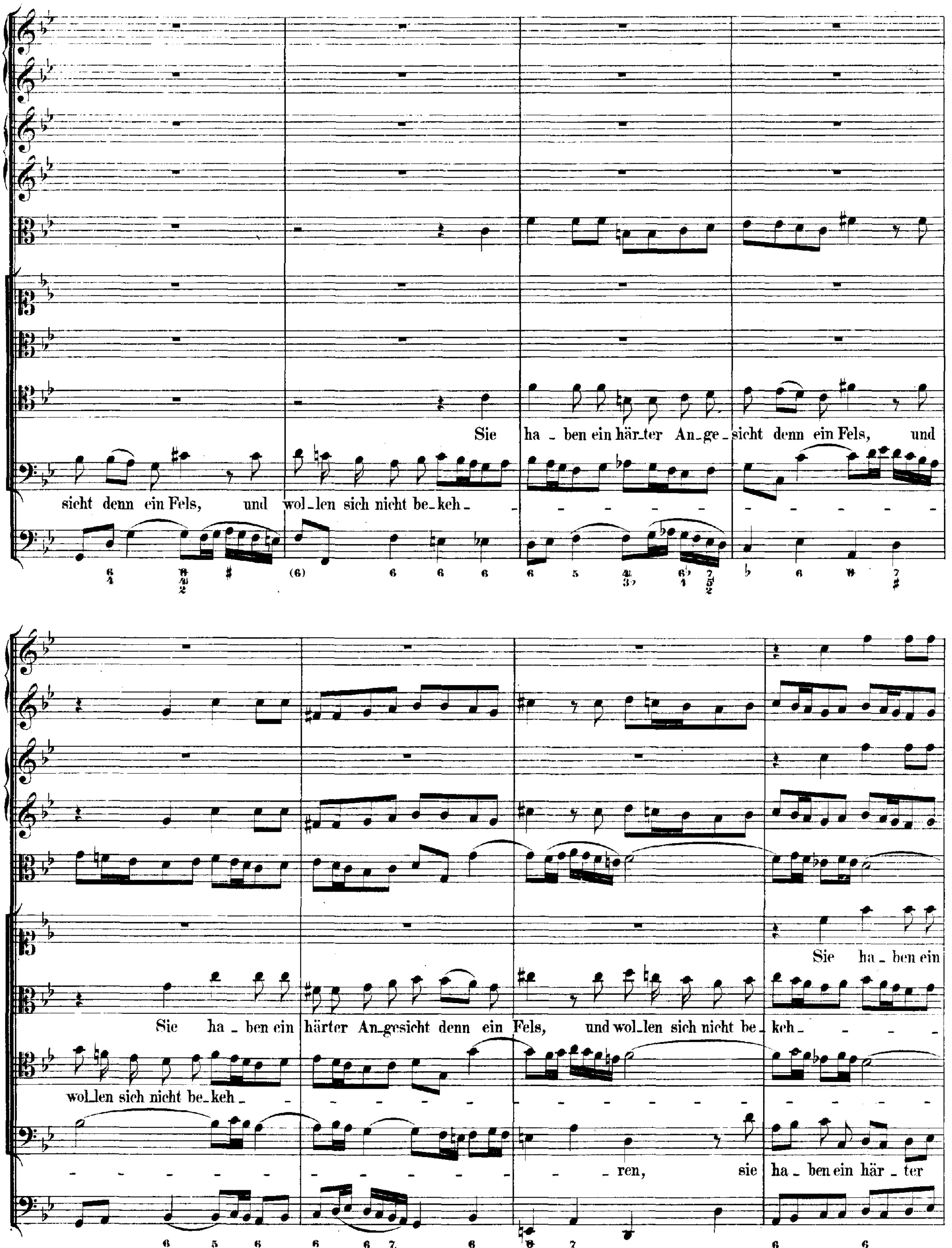

pla_ _gest sie, Herr, dei_ne Au_gen se_ _ _hen nach dem Glau_ _ _
pla_ _ _gest sie, Herr, dei_ _ne Au_gen se_ _ _hen nach dem
pla_ _gest_ sie, Herr, dei_ne Au_ _gen se_hen nach dem Glau_ben,
füh_len es nicht, a_ber sie bessern sich nicht! Herr, dei_ne Au_ _gen se_hen nach dem
_ _ _ _ _ _ben, _ _ _hen nach dem Glau_ben.
Glau_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ben.
Herr, dei_ne Au_gen se_hen nach dem Glau_ _ben.
Glau_ben, Herr, dei_ne Au_gen se_hen nach dem Glau_ben.

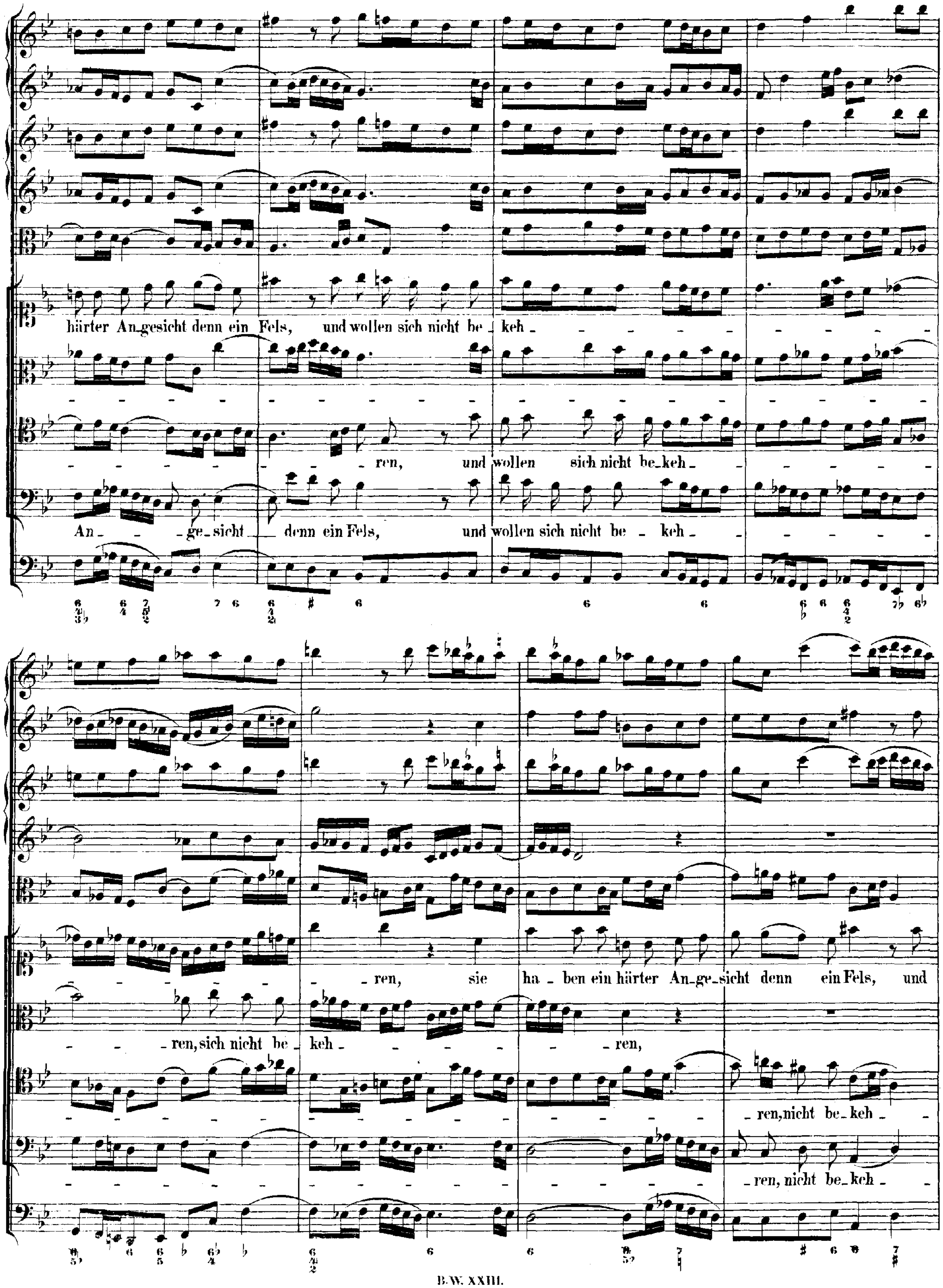

Du schlä - - - -
Du schlä - - - - - - - gest sie, a - ber sie füh -
- - - - - - - - - gest sie, a - ber sie füh - - len's nicht, du pla -
- len's nicht, sie füh - - len's nicht, du pla - - - - - - - - - - - - gest
Du
Du schlä - - - - - - - gest sie,

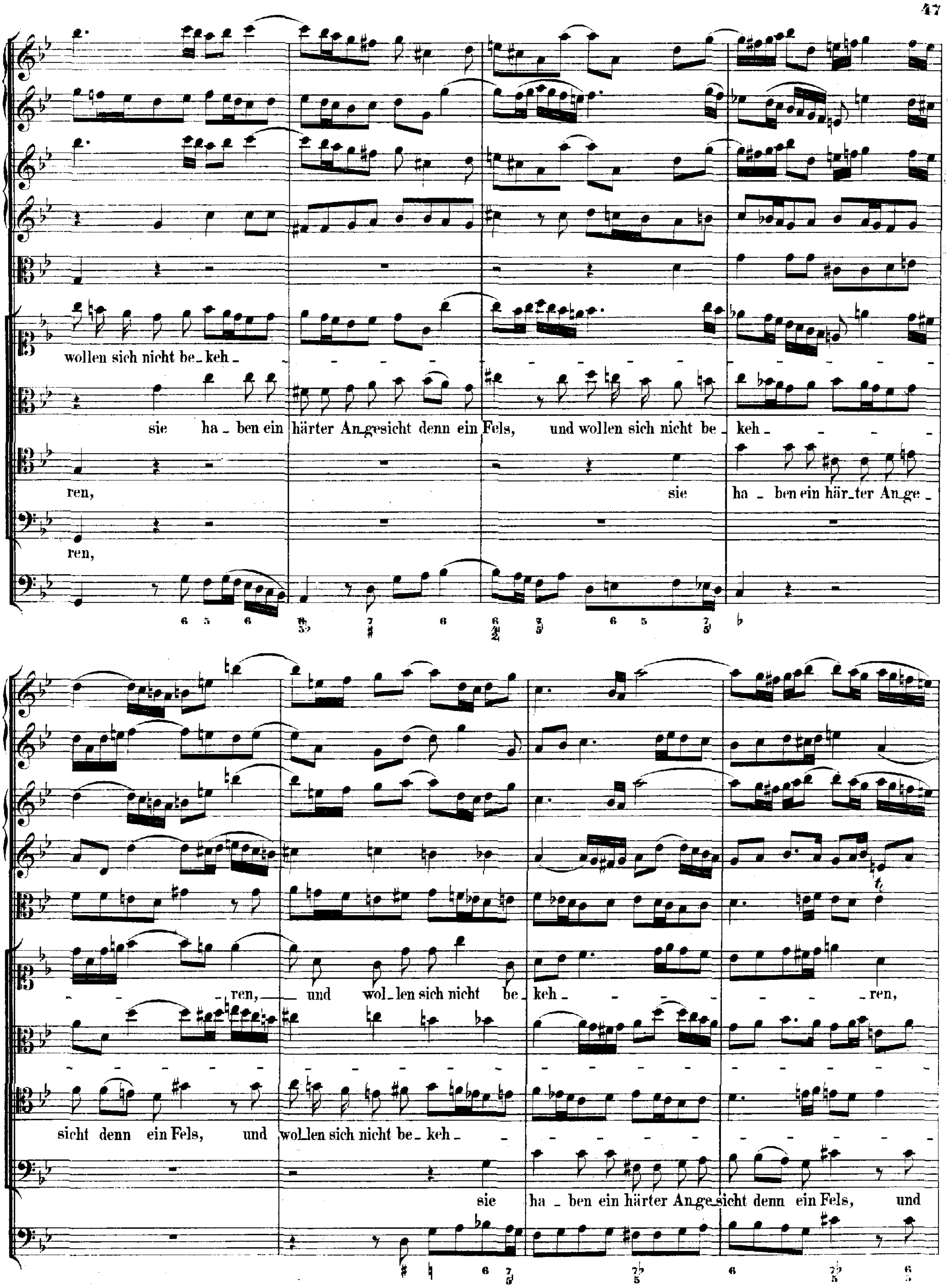

gest sie, a ber sie bes sern sich nicht, du
sie, a ber sie bes sern sich nicht, du pla gest sie, a ber sie bessern sich nicht, du schlä
schlä gest sie, a ber sie
a ber sie füh len's nicht, sie füh len's nicht, sie füh len's nicht,
schlä gest sie, a ber sie füh len es nicht,
gest sie, a ber sie füh len's nicht,
füh len's nicht, du pla gest sie, a ber sie bes sern sich nicht,
du schlä gest sie, du schlä gest sie, du schlä gest sie,

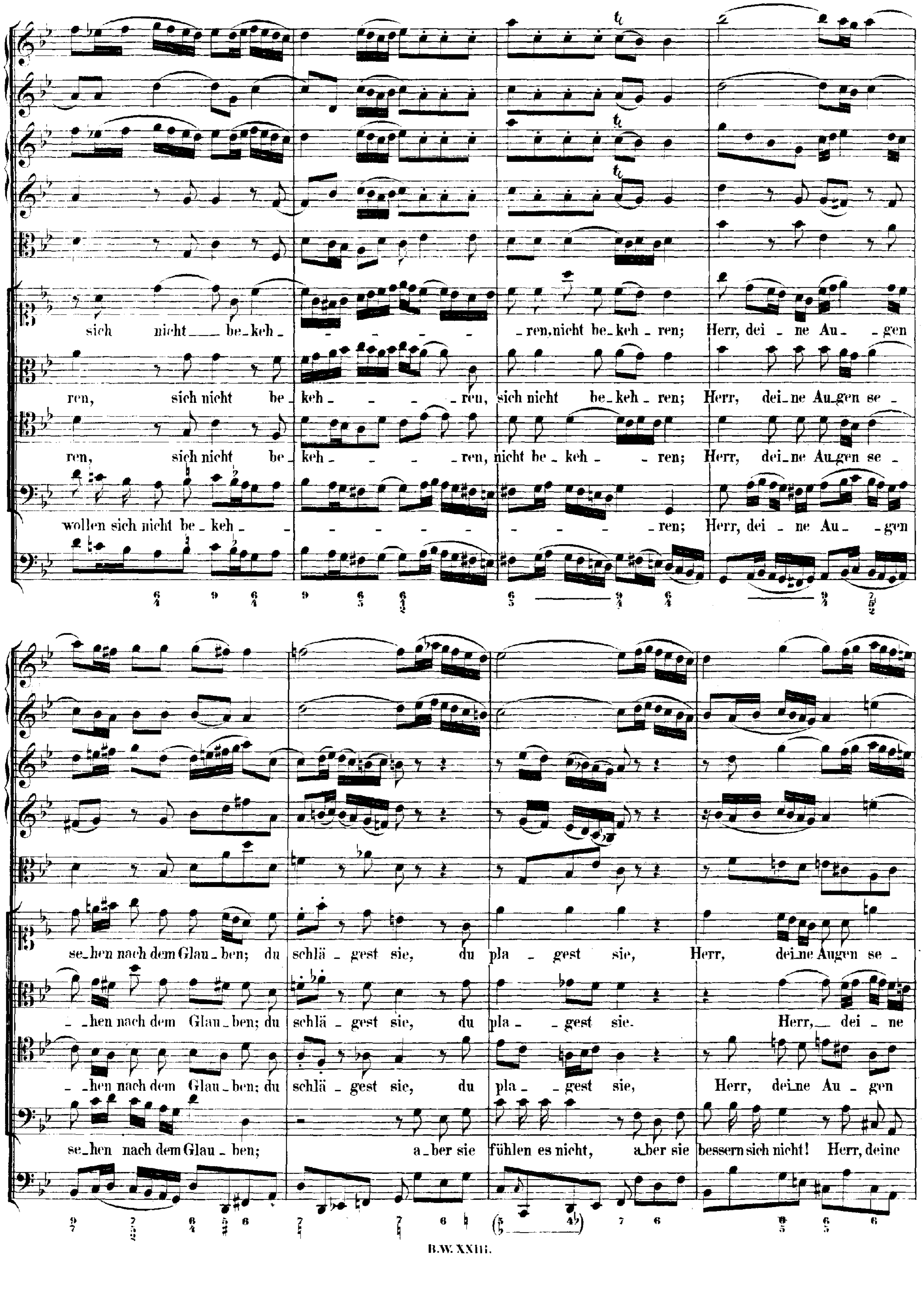

du schlägest sie, sie füh_len's nicht, a_ber sie
a_ber sie füh_ _len's nicht, du pla_gest sie,
a_ _ber sie füh_ _len's nicht, du pla_gest sie,
du schlä_gest sie, sie füh_len's nicht, a_ _ber sie
bes_ _sern sich nicht, Herr! dei_ _ne Au_gen se_ _hen nach_ dem
sie bes_sern sich nicht, Herr! dei_ _ne Au_gen se_ _hen nach dem Glau_ _
sie bes_sern sich nicht, Herr! dei_ _ne Au_gen se_ _hen nach dem Glau_ _
bes_ _sern sich nicht, Herr! dei_ _ne Au_gen se_ _hen nach dem_

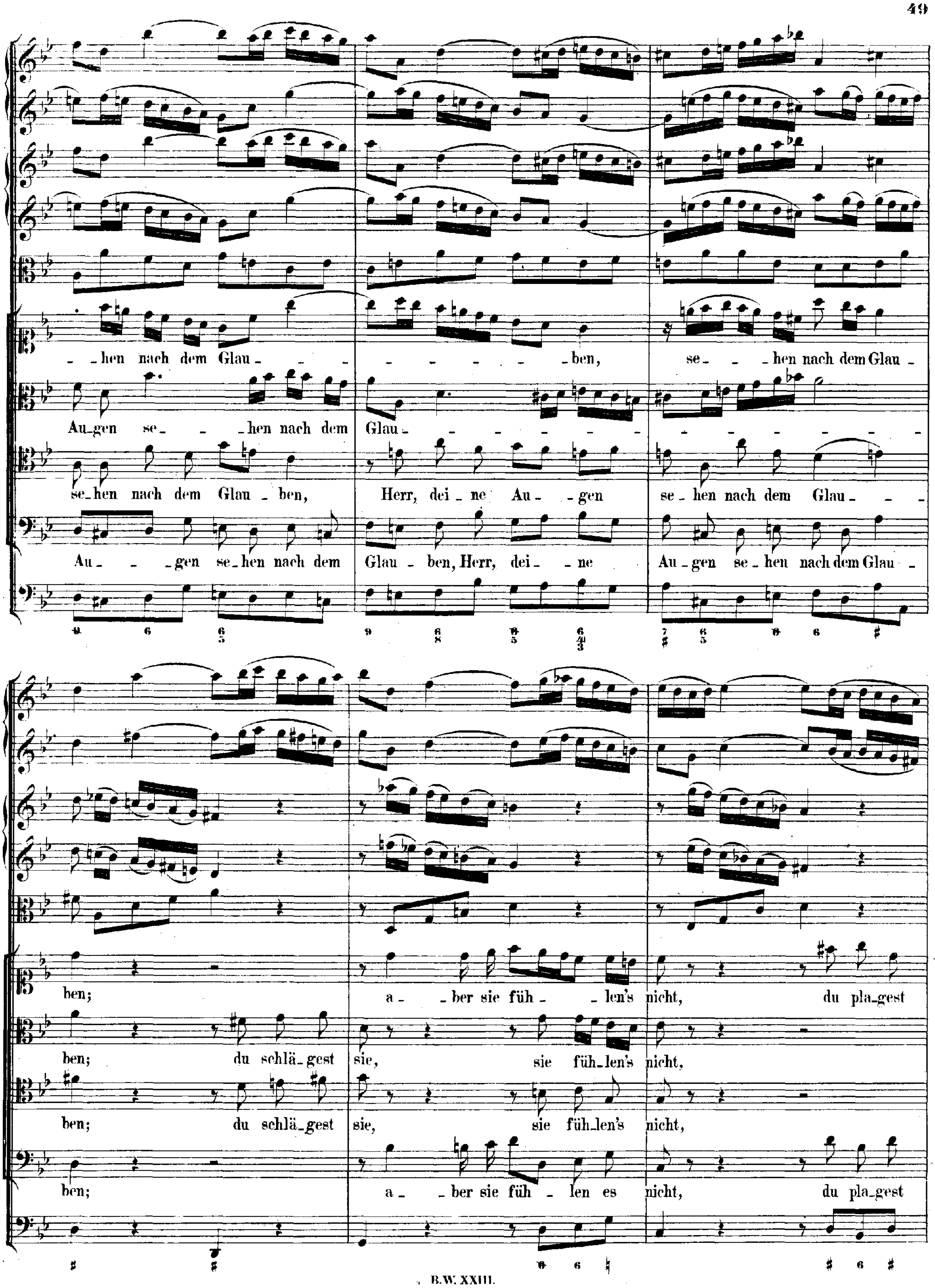

Glau_ben, Herr, dei _ ne Au_gen se_ _ hen nach dem Glau_ _ _ _ ben, nach dem Glau_ _ ben.
_ ben, Herr, dei_ _ ne Au_gen se_ _ hen, se_ _ _ _ _hen nach dem Glau_ _ ben.
ben, Herr, dei_ _ ne Au_ _ gen se_ _ hen nach dem Glau_ _ ben.
Glau_ _ ben, dei_ne Au_gen se_ hen nach dem Glau_ben. Sie ha_ben ein härter An_ge_

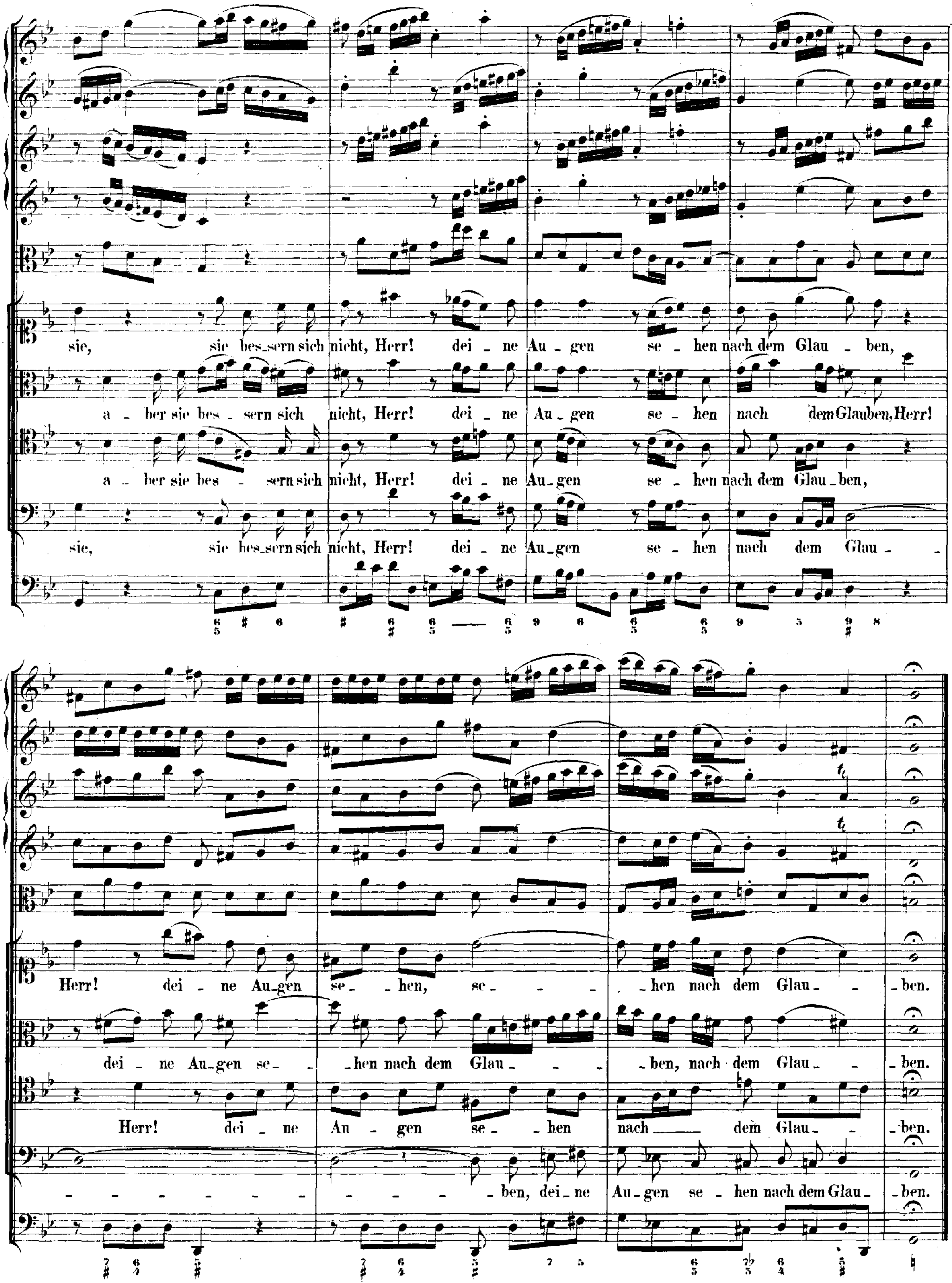

Sie ha _ ben ein här_ter An_ge_sicht denn ein Fels, und
sicht denn ein Fels, und wol_len sich nicht be_keh_
Sie ha_ben ein
Sie ha _ ben ein härter An_gesicht denn ein Fels, und wol_len sich nicht be_keh_
wol_len sich nicht be_keh_
ren, sie ha _ ben ein här _ ter


härter An_gesicht denn ein Fels, und wollen sich nicht be_keh_
ren, und wollen sich nicht be_keh_
An_ge_sicht denn ein Fels, und wollen sich nicht be_keh_
ren, sie ha_ben ein härter An_ge_sicht denn ein Fels, und
ren, sich nicht be keh_ ren,
ren, nicht be_keh_
ren, nicht be_keh_

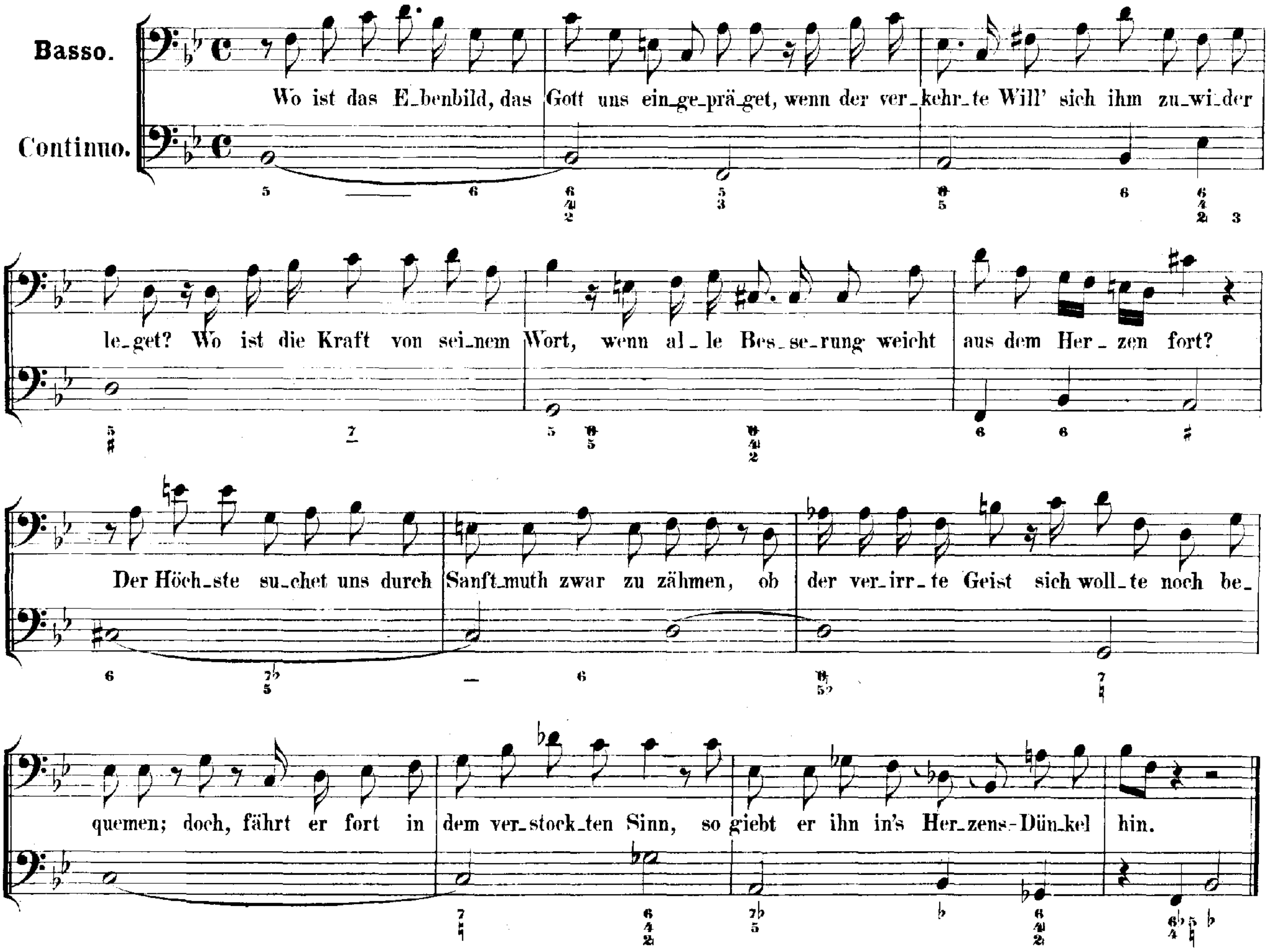

wollen sich nicht be_keh_
sie ha_ben ein härter An_gesicht denn ein Fels, und wollen sich nicht be_keh_
ren, sie ha_ben ein här_ter An_ge_
ren,
_ren, und wol_len sich nicht be_keh_ _ren,
sicht denn ein Fels, und wol_len sich nicht be_keh_
sie ha_ben ein härter An_ge_sicht denn ein Fels, und


sich nicht be_keh_ren, nicht be_keh_ren; Herr, dei_ne Au_gen
ren, sich nicht be_keh_ren, sich nicht be_keh_ren; Herr, dei_ne Au_gen se_
ren, sich nicht be_keh_ren, nicht be_keh_ren; Herr, dei_ne Au_gen se_
wollen sich nicht be_keh_ren; Herr, dei_ne Au_gen
se_hen nach dem Glau_ben; du schlä_gest sie, du pla_gest sie, Herr, dei_ne Augen se_
_hen nach dem Glau_ben; du schlä_gest sie, du pla_gest sie. Herr, dei_ne
_hen nach dem Glau_ben; du schlä_gest sie, du pla_gest sie, Herr, dei_ne Au_gen
se_hen nach dem Glau_ben; a_ber sie fühlen es nicht, a_ber sie bessern sich nicht! Herr, deine


-hen nach dem Glau- ben, se- -hen nach dem Glau-
Au-gen se- -hen nach dem Glau-
se-hen nach dem Glau-ben, Herr, dei-ne Au- -gen se-hen nach dem Glau-
Au- -gen se-hen nach dem Glau-ben, Herr, dei- -ne Au-gen se-hen nach dem Glau-
ben; a- -ber sie füh- -len's nicht, du pla-gest
ben; du schlä-gest sie, sie füh-len's nicht,
ben; du schlä-gest sie, sie füh-len's nicht,
ben; a- -ber sie füh- len es nicht, du pla-gest

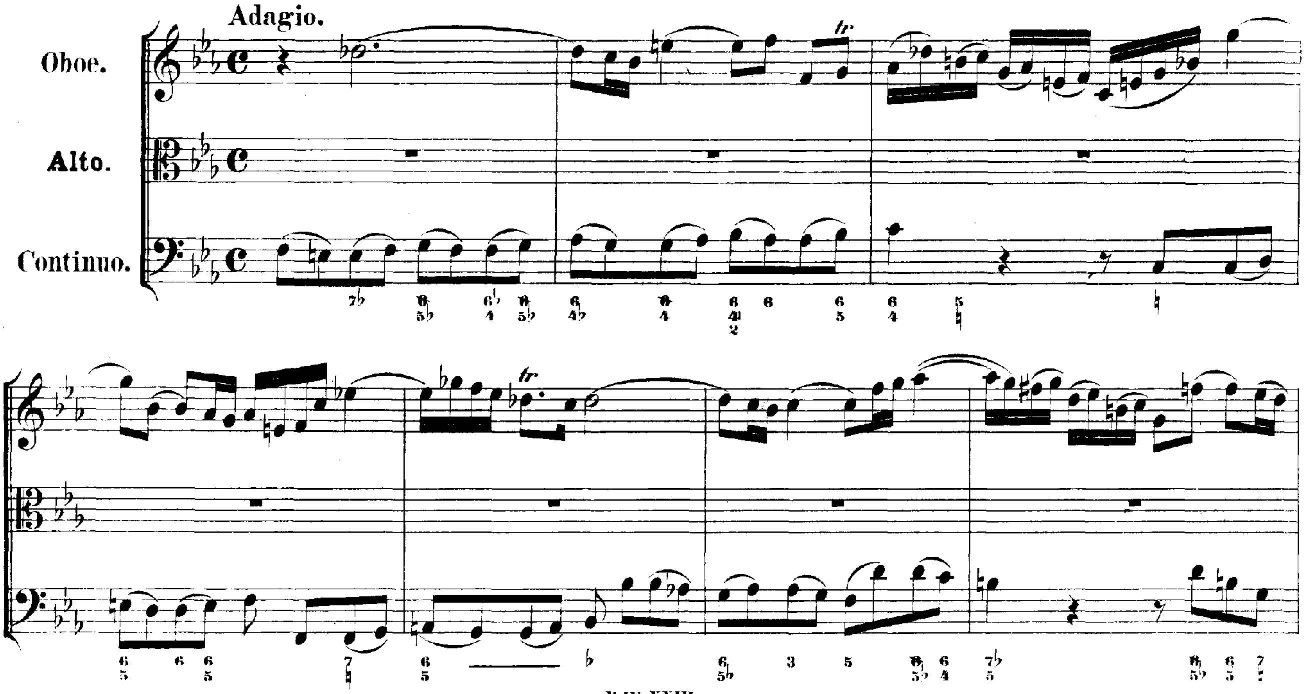

sie, sie bes_sern sich nicht, Herr! dei_ne Au_gen se_hen nach dem Glau_ben,
a_ber sie bes_sern sich nicht, Herr! dei_ne Au_gen se_hen nach dem Glauben, Herr!
a_ber sie bes_sern sich nicht, Herr! dei_ne Au_gen se_hen nach dem Glau_ben,
sie, sie bes_sern sich nicht, Herr! dei_ne Au_gen se_hen nach dem Glau_
Herr! dei_ne Au_gen se_hen, se_hen nach dem Glau_ben.
dei_ne Au_gen se_hen nach dem Glau_ben, nach dem Glau_ben.
Herr! dei_ne Au_gen se_hen nach dem Glau_ben.
ben, dei_ne Au_gen se_hen nach dem Glau_ben.

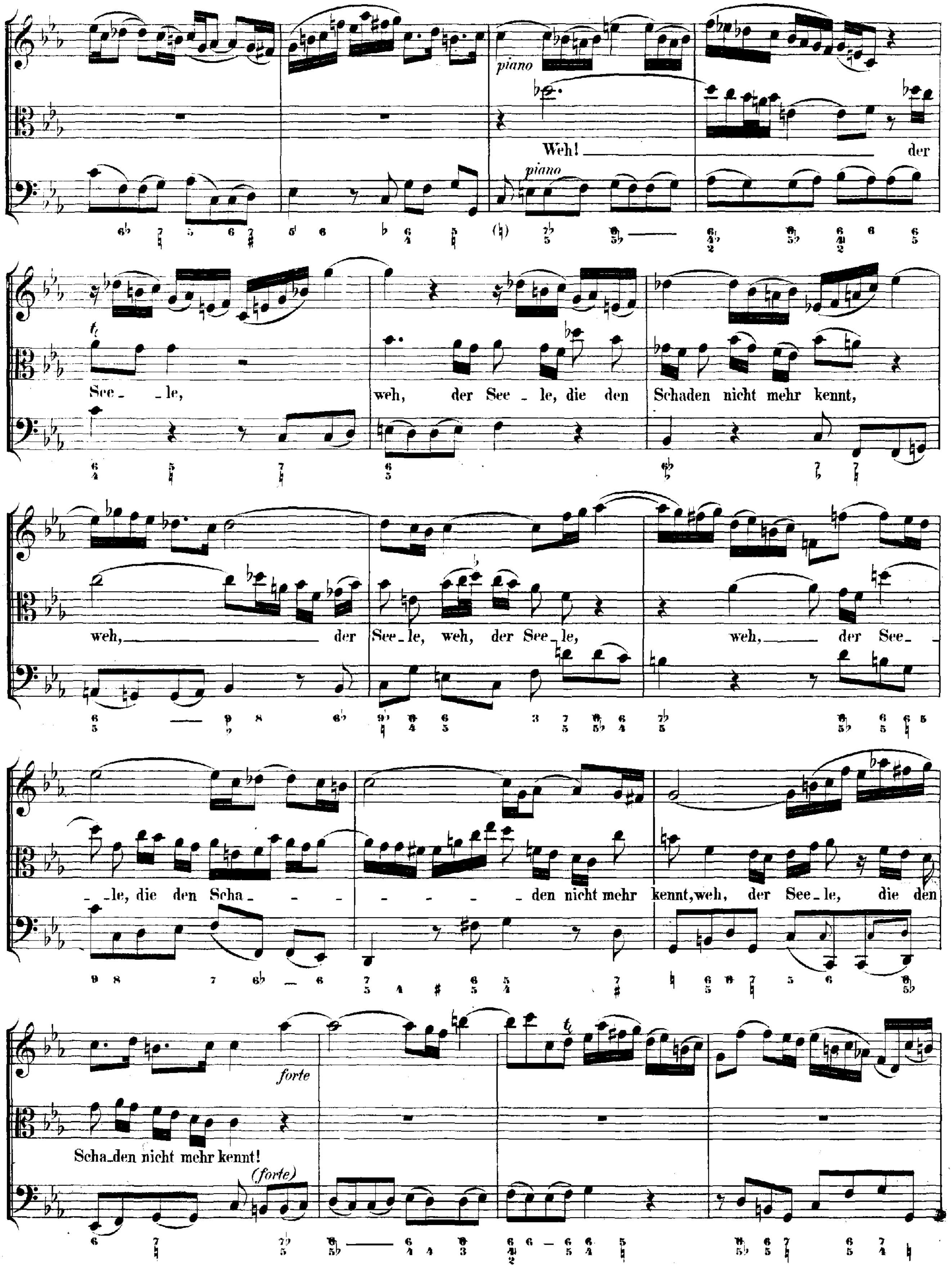
RECITATIV.

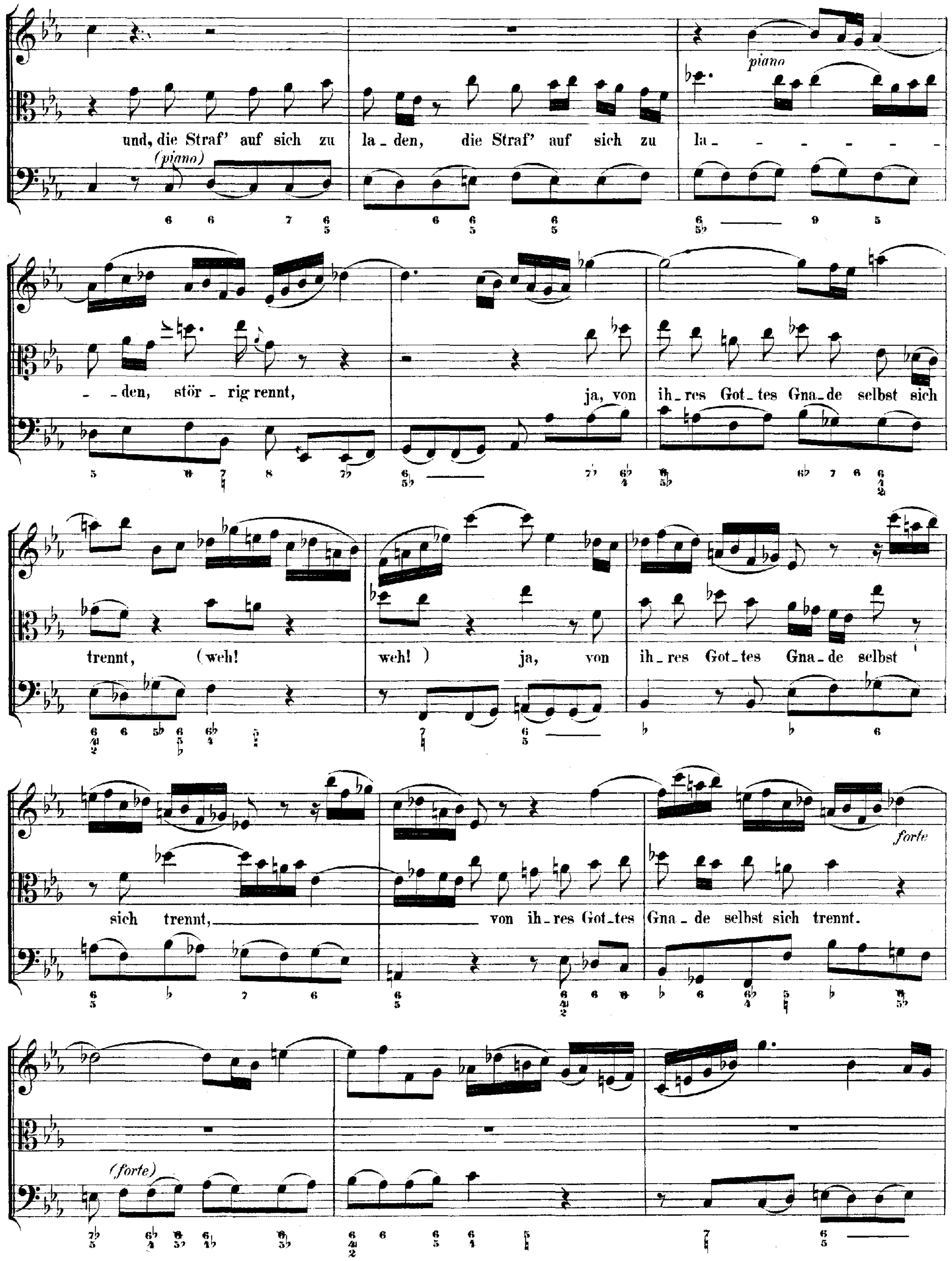


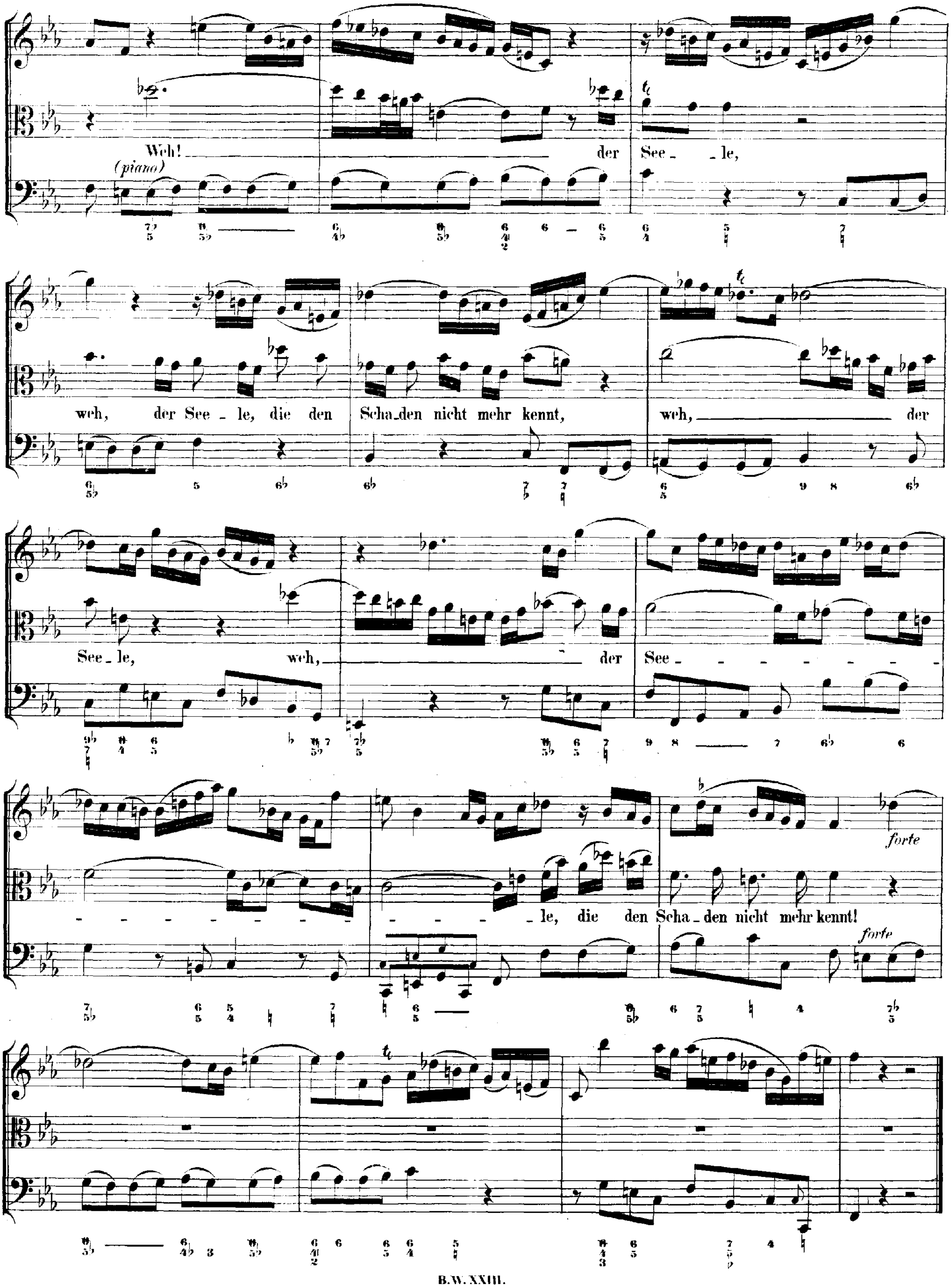
ARIE.

Adagio.



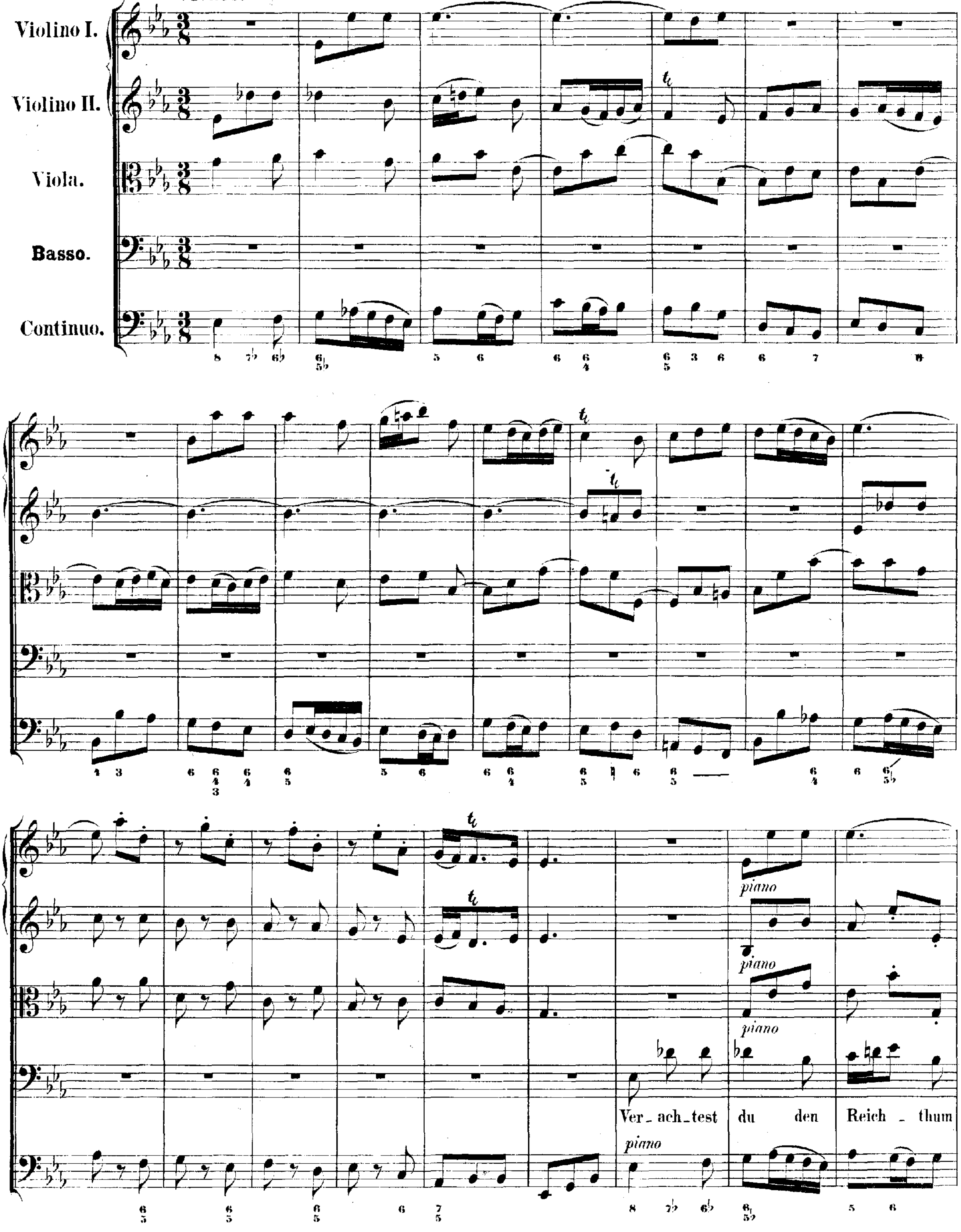

piano
Weh! der
piano
See - le,
weh, der See - le, die den
Schaden nicht mehr kennt,
weh, der
See - le, weh, der See - le,
weh, der See -
- le, die den Scha -
- den nicht mehr
kennt, weh, der See - le, die den
forte
Scha - den nicht mehr kennt!
(forte)

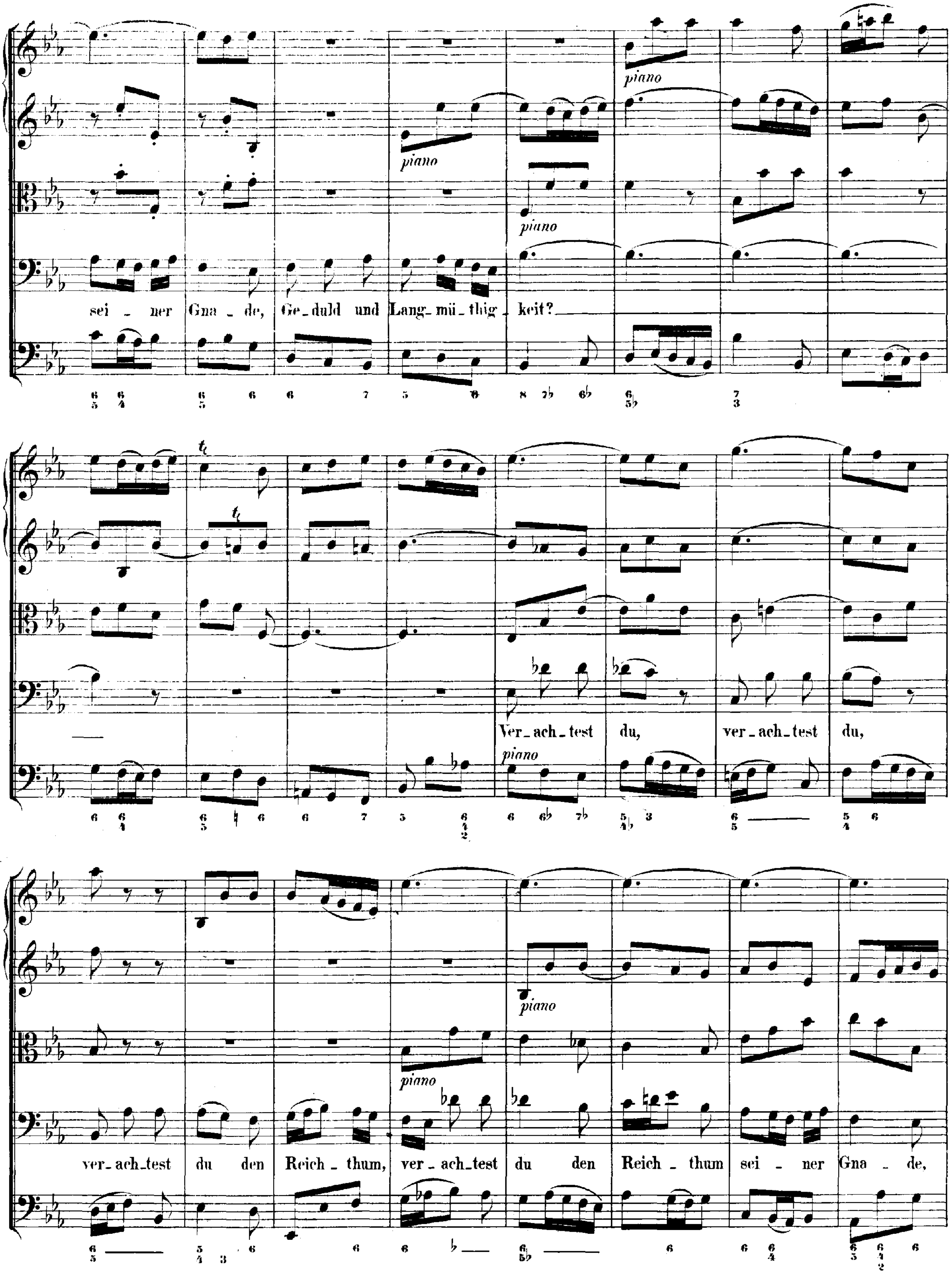

piano
und, die Straf' auf sich zu la_den, die Straf' auf sich zu la_ _ _ _ _ _ _
(piano)
_ _den, stör_rig rennt, ja, von ih_res Got_tes Gna_de selbst sich
trennt, (weh! weh!) ja, von ih_res Got_tes Gna_de selbst
sich trennt, von ih_res Got_tes Gna_de selbst sich trennt.
forte
(forte)

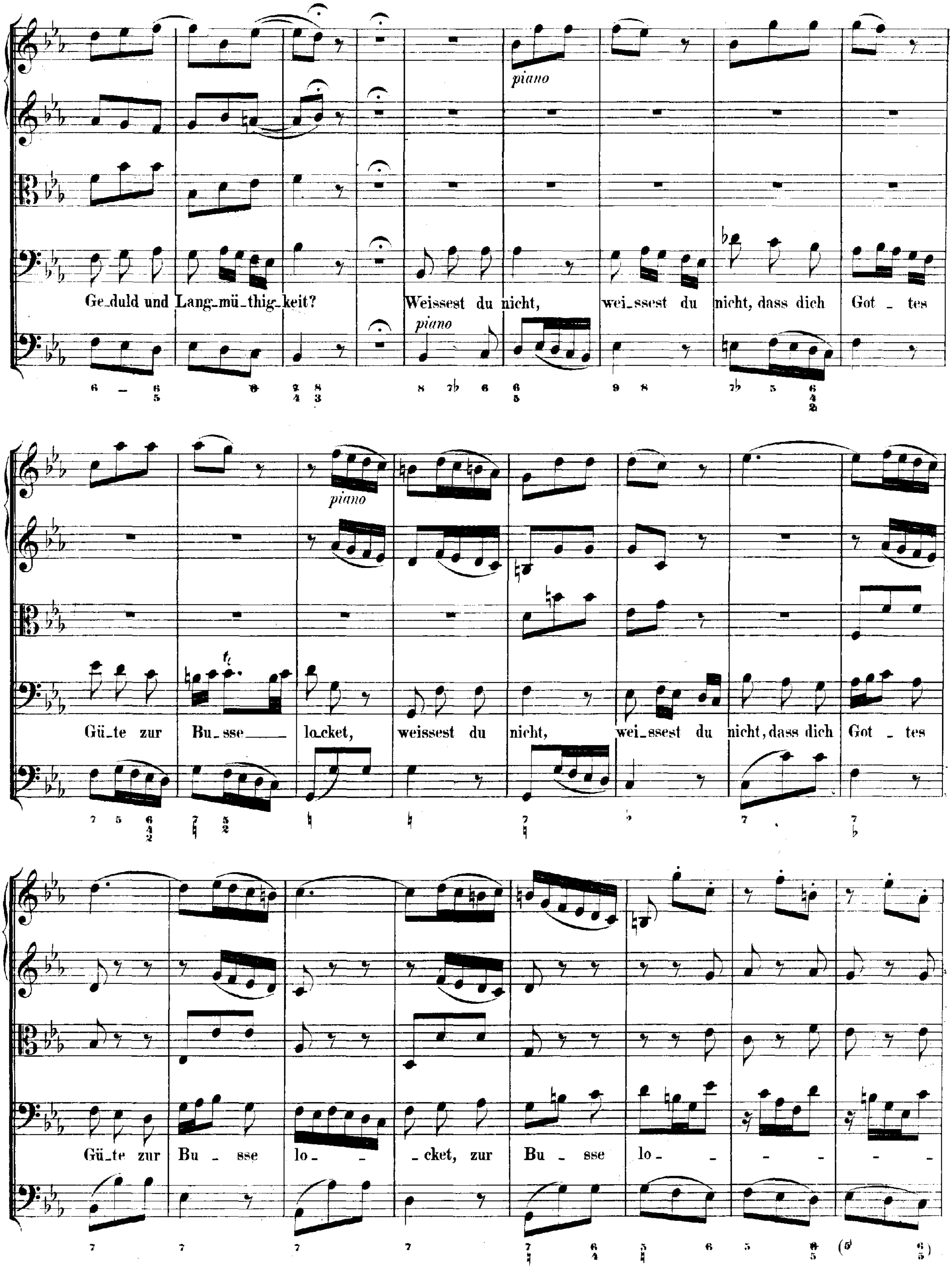

(piano)
Weh! der See - le,
weh, der See - le, die den Scha - den nicht mehr kennt,
weh, der
See - le, weh, der See -
le, die den Scha - den nicht mehr kennt!
forte
forte

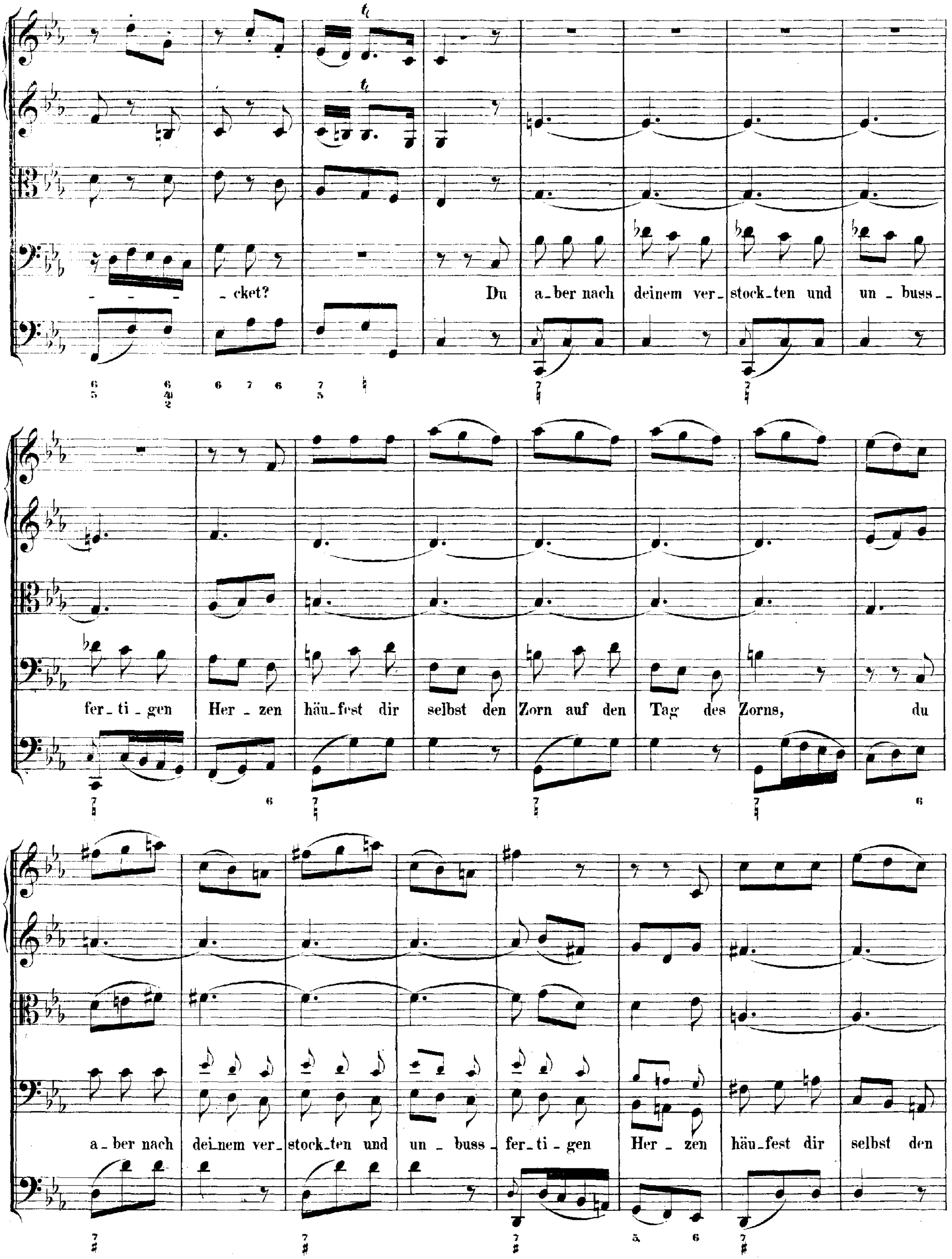
ARIOSO. (Römer, Cap. 2, V. 4 und 5.)

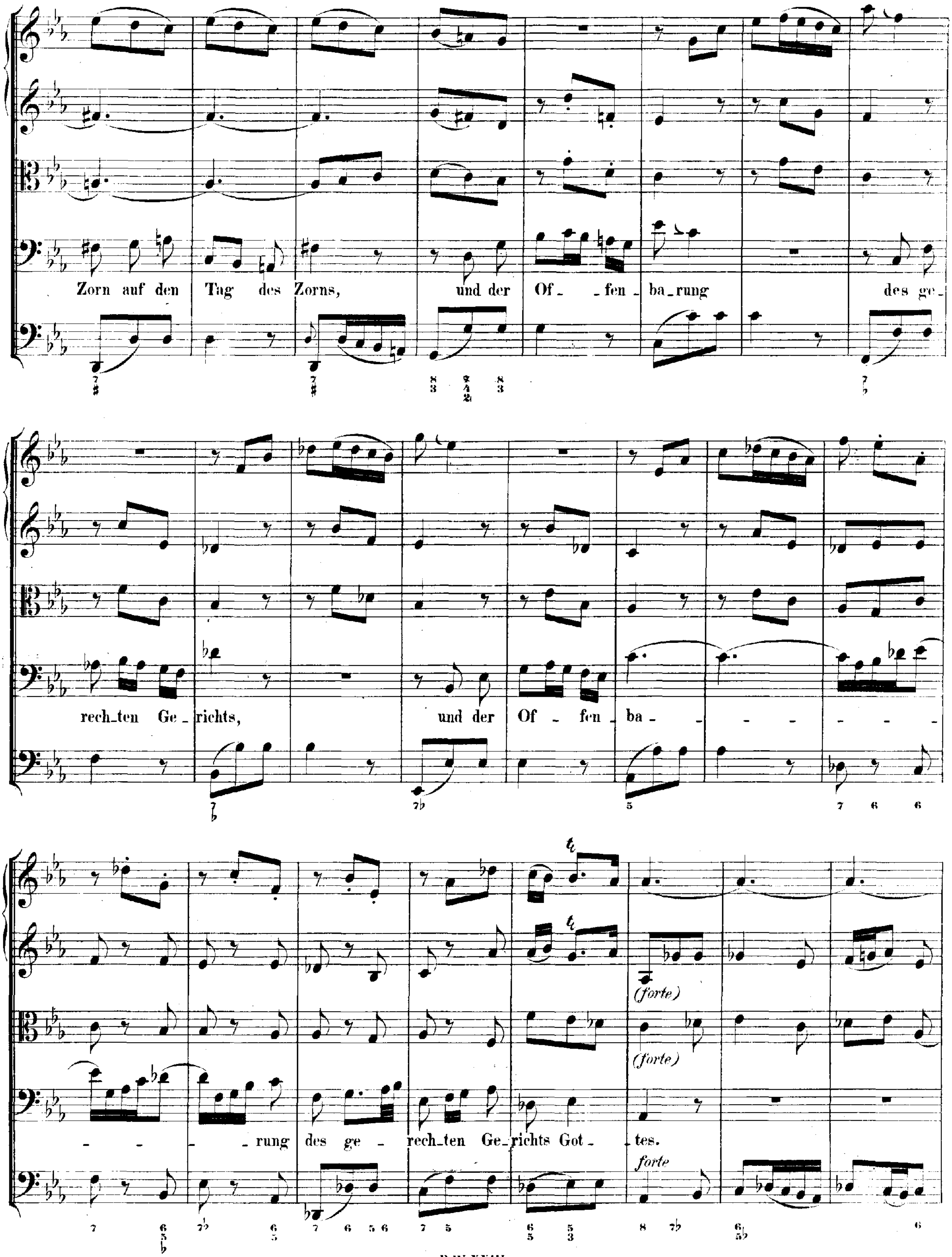
Vivace.

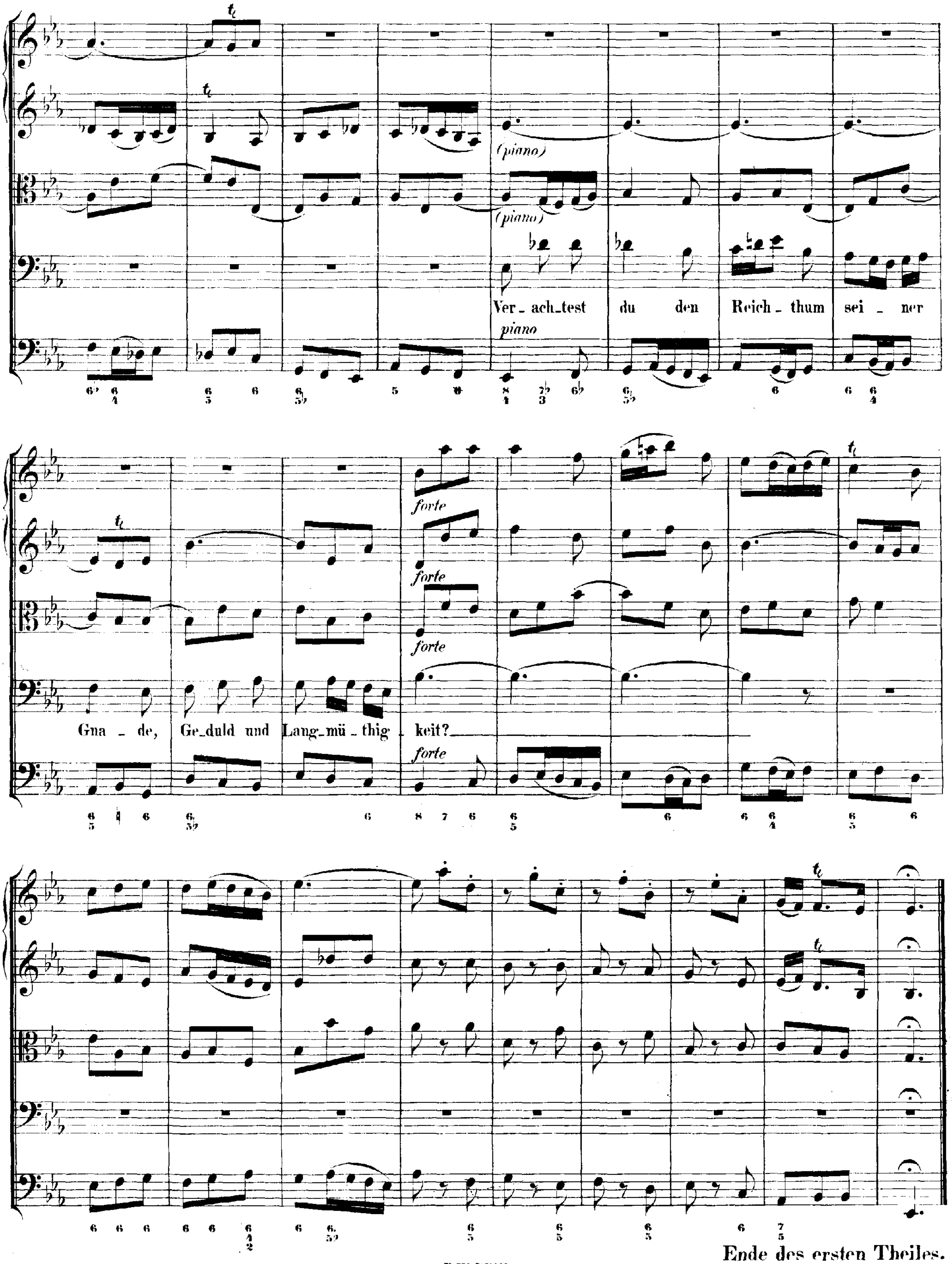



piano
sei - ner Gna - de, Ge-duld und Lang-mü-thig-keit?
Ver-ach-test du, ver-ach-test du,
ver-ach-test du den Reich-thum, ver-ach-test du den Reich-thum sei-ner Gna-de,


piano
Ge_duld und Lang_mü_thig_keit? Weissest du nicht, wei_ssest du nicht, dass dich Got _ tes
piano
piano
Gü_te zur Bu_sse lo_cket, weissest du nicht, wei_ssest du nicht, dass dich Got _ tes
Gü_te zur Bu _ sse lo _ _cket, zur Bu sse lo _ _ _ _ _

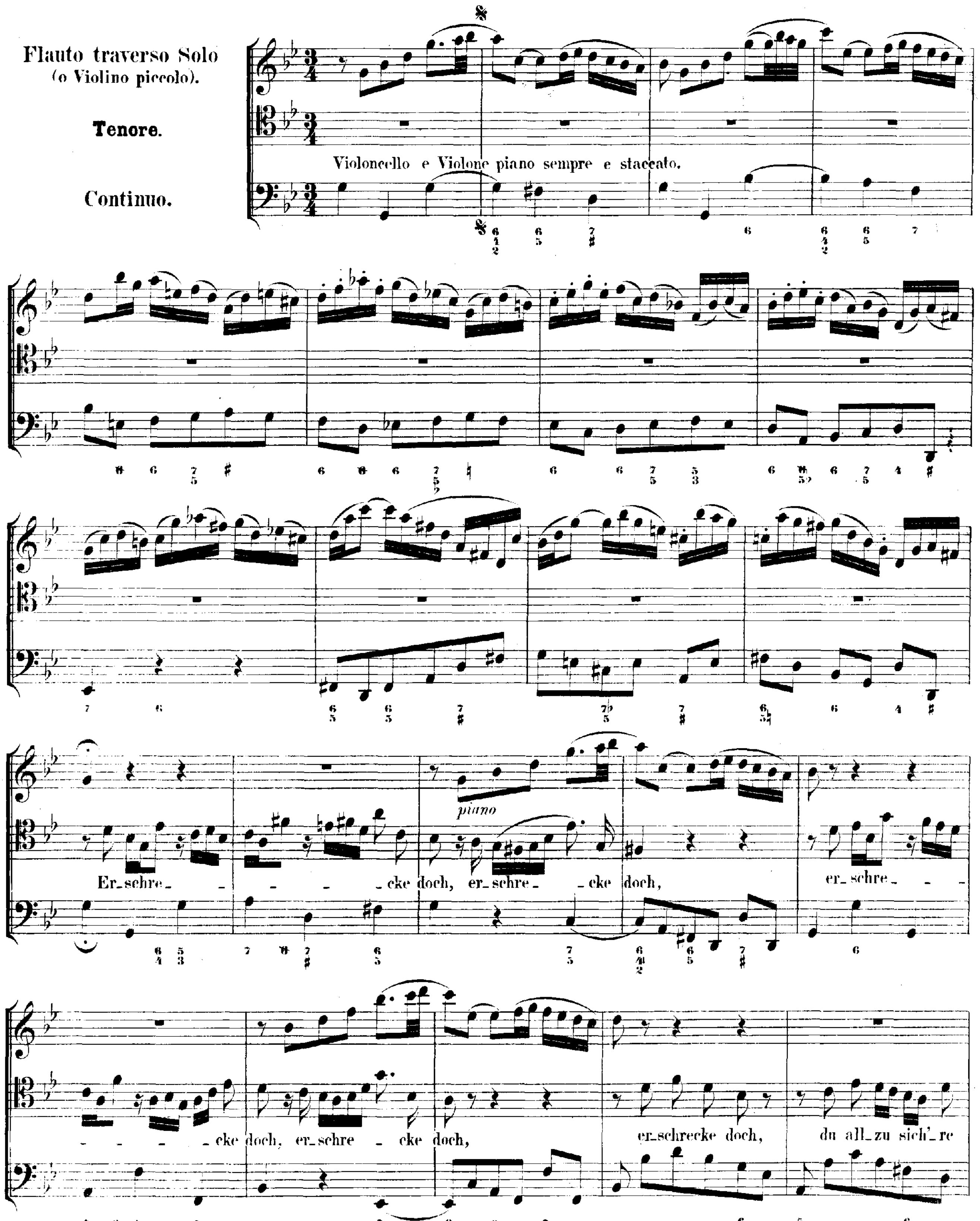

- - - - - cket? Du a_ber nach deinem ver_ stock_ten und un_ buss_
fer_ ti_ gen Her_ zen häu_fest dir selbst den Zorn auf den Tag des Zorns, du
a_ ber nach dei_nem ver_ stock_ten und un_ buss_ fer_ ti_ gen Her_ zen häu_fest dir selbst den

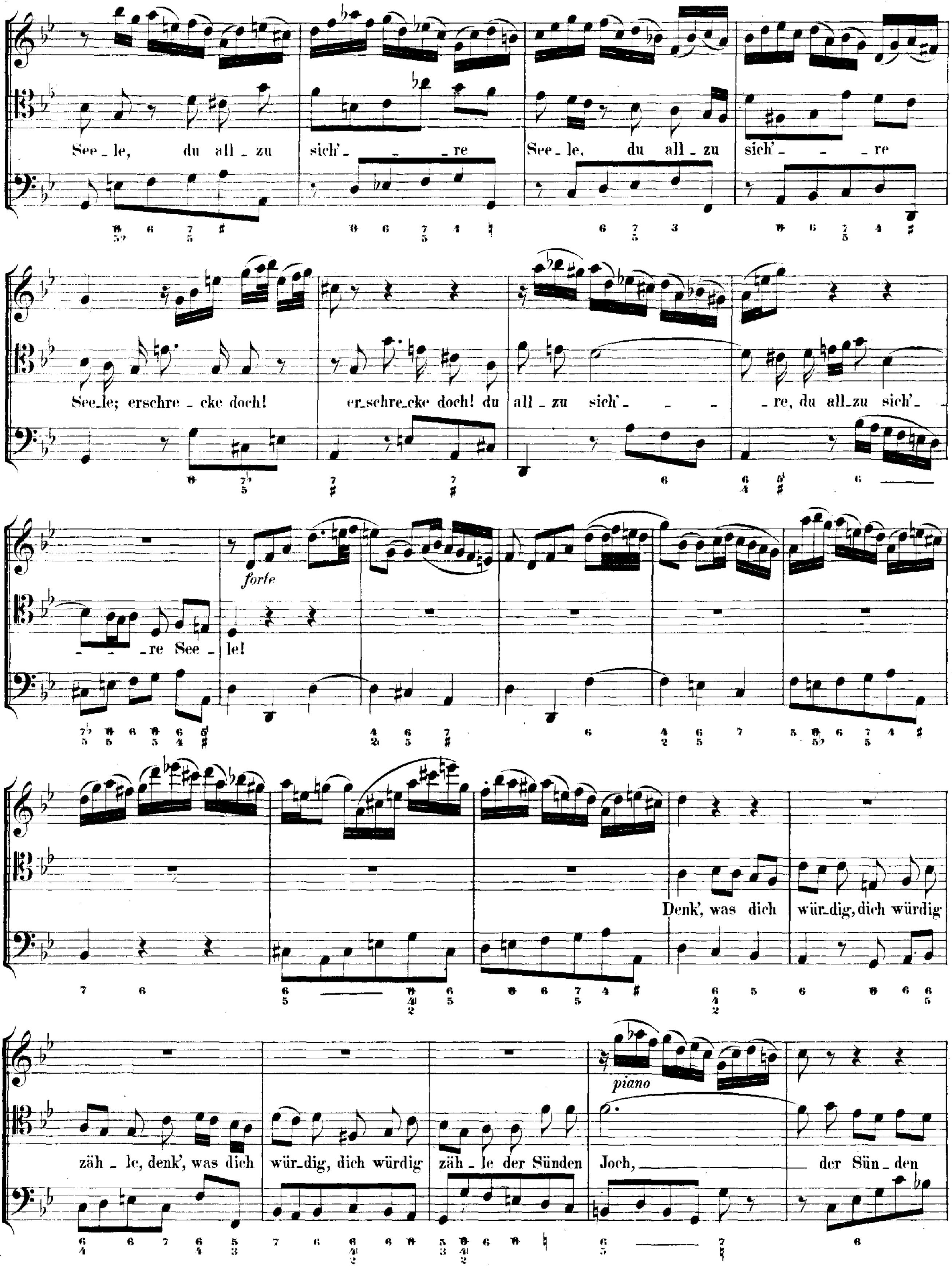

Zorn auf den Tag des Zorns, und der Of - fen - ba - rung des ge -
rech - ten Ge - richts, und der Of - fen - ba - - - - - -
- - - rung des ge - rech - ten Ge - richts Got - tes.
(forte)
(forte)
forte

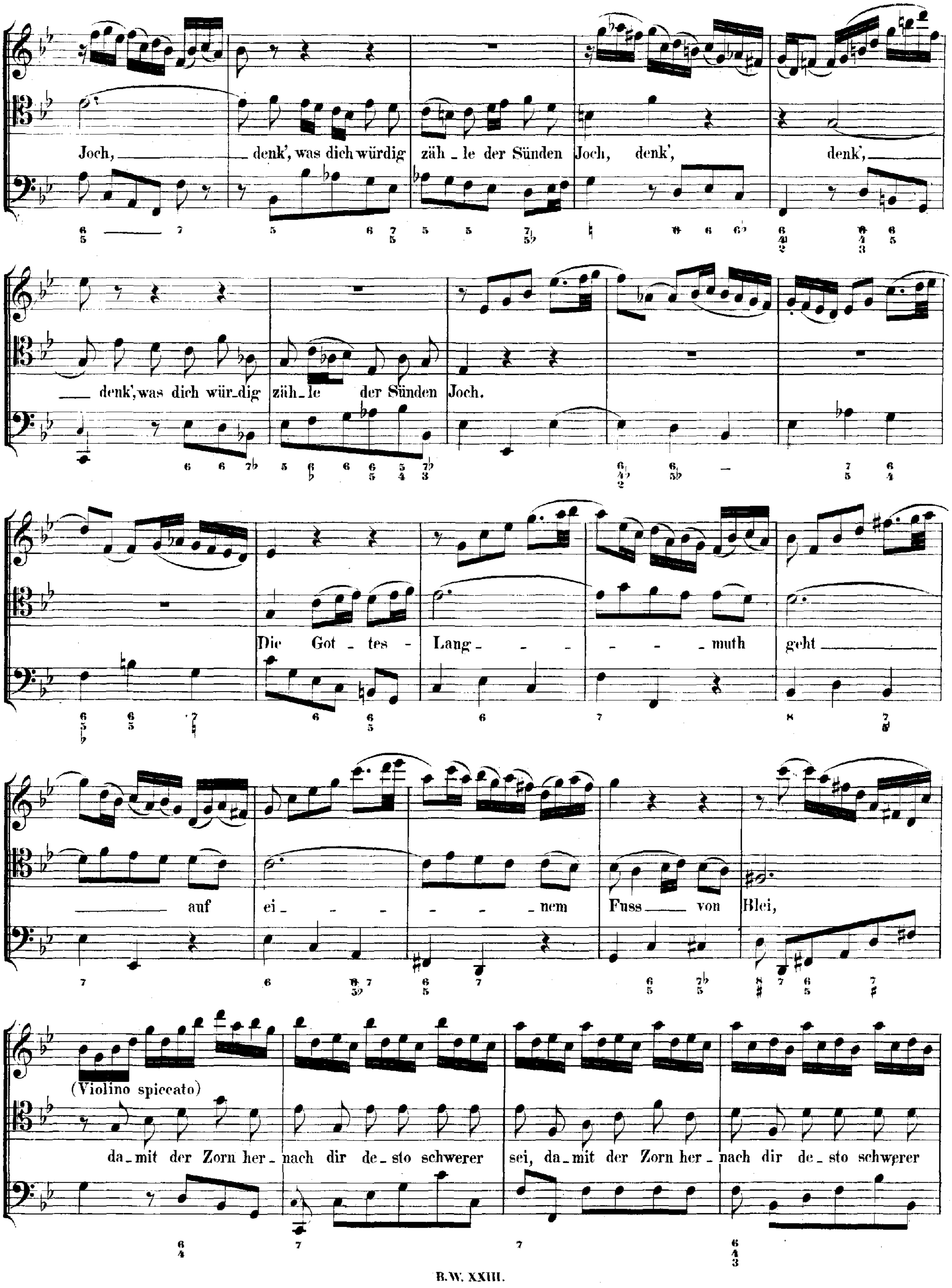


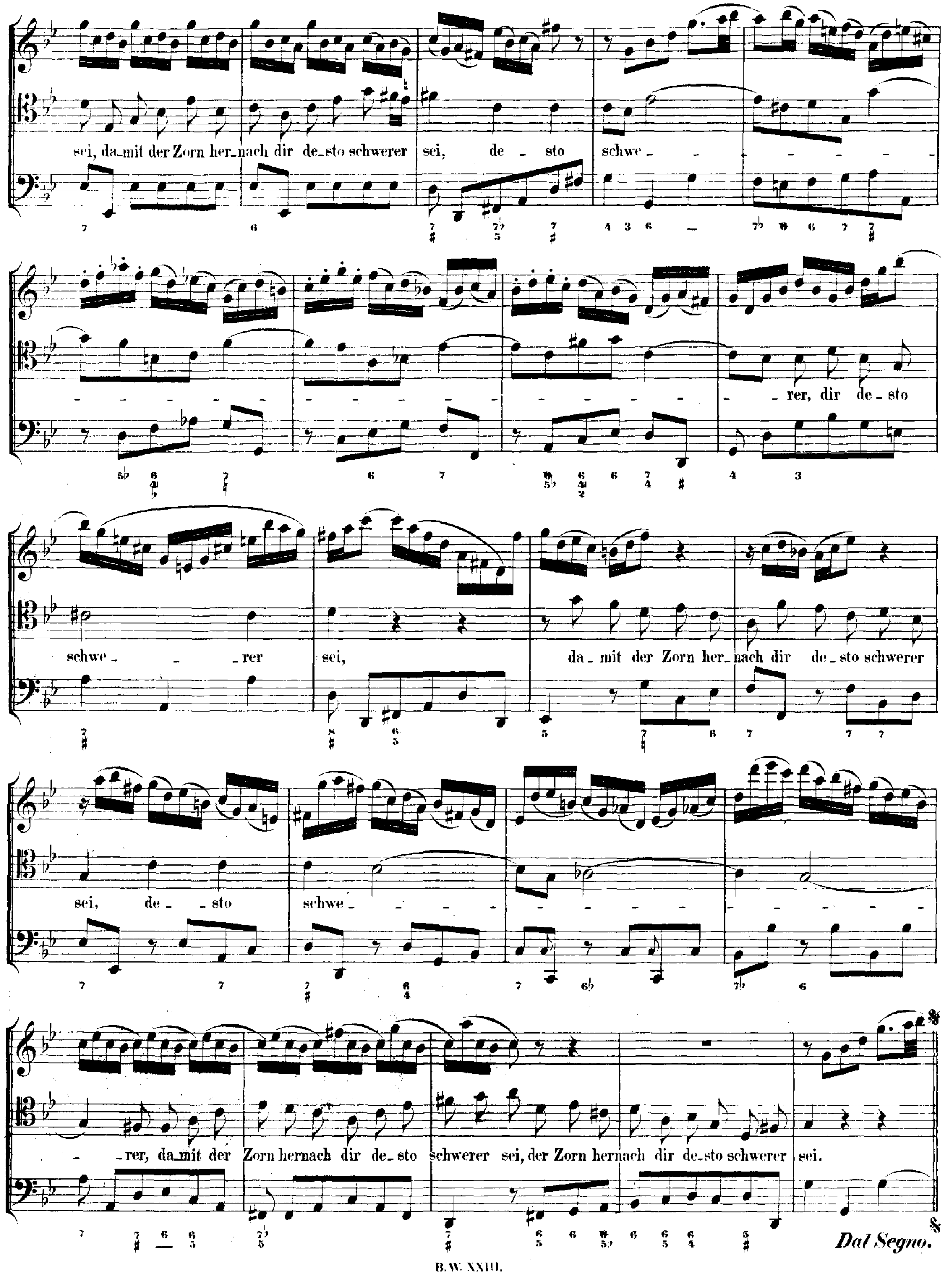
Ende des ersten Theiles.

ZWEITER THEIL.

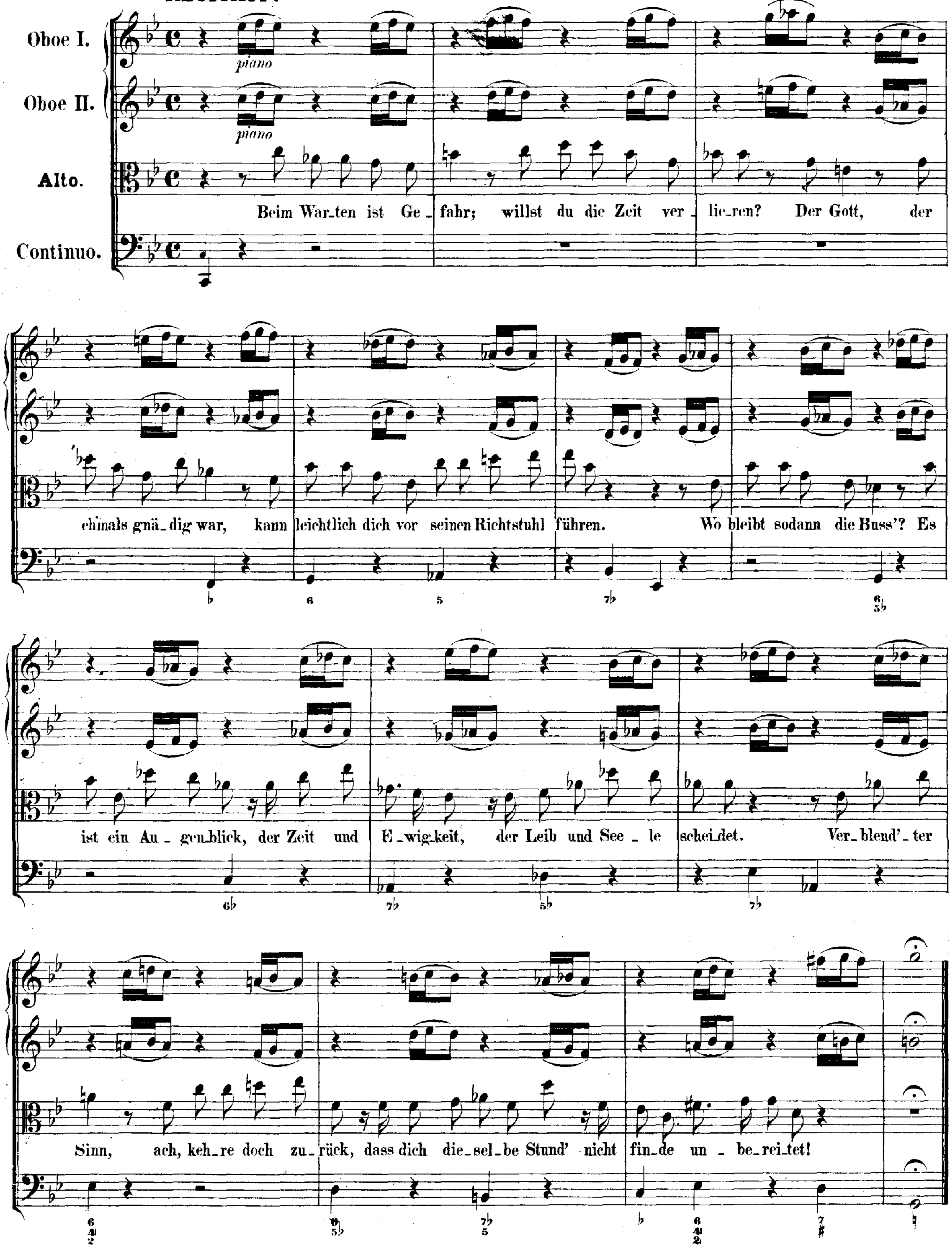



See_le, du all_zu sich'_ _ _re See_le, du all_zu sich'_ _ _re
See_le; erschre_cke doch! er_schre_cke doch! du all_zu sich'_ _ _ _re, du all_zu sich'_
_ _re See_le!
forte
Denk', was dich wür_dig, dich würdig
zäh_le, denk', was dich wür_dig, dich würdig zäh_le der Sünden Joch, der Sün_den
piano

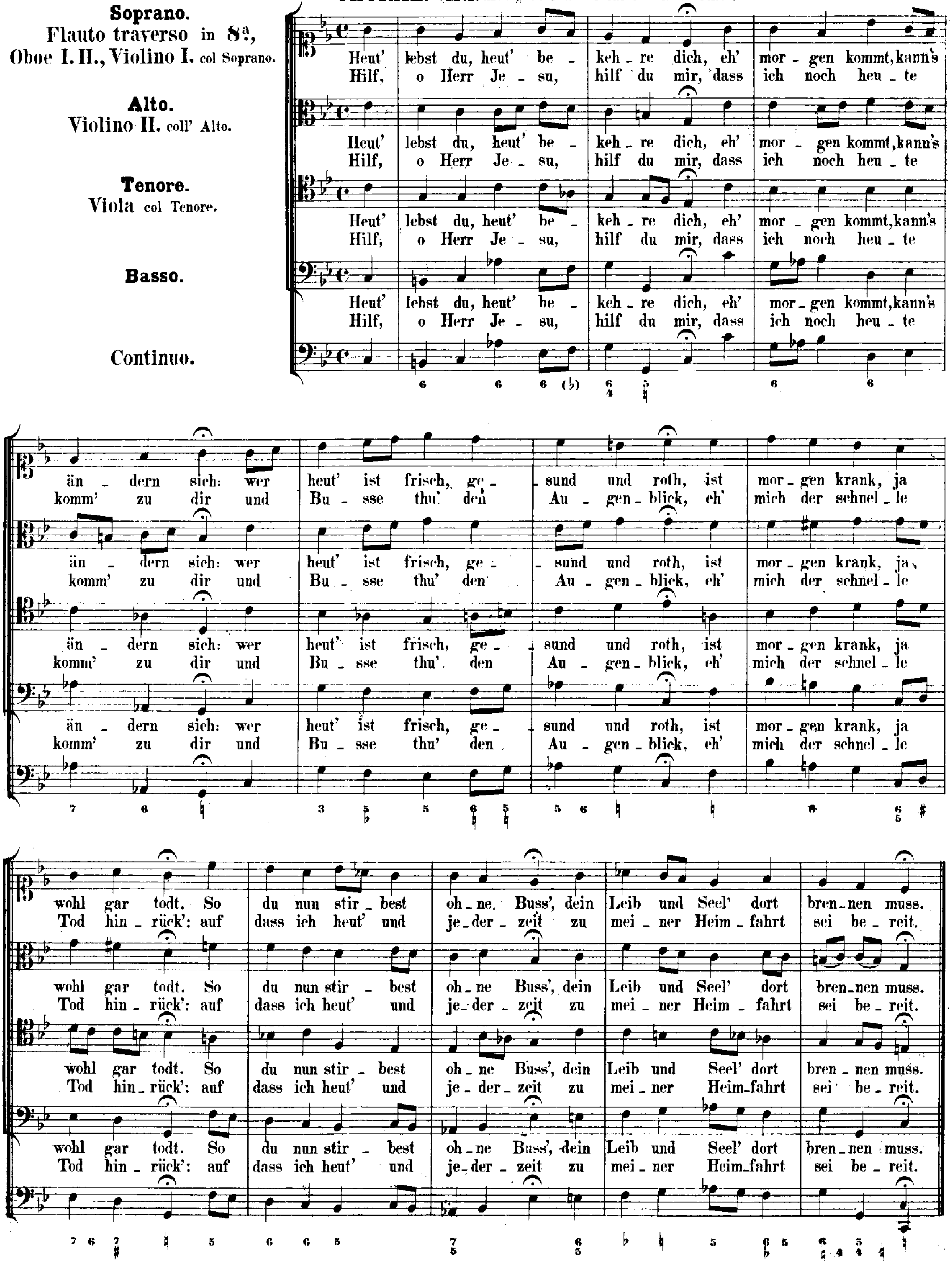

Joch, denk', was dich würdig zäh_le der Sünden Joch, denk', denk',
denk', was dich wür_dig zäh_le der Sünden Joch.
Die Got_tes - Lang - - - - - - muth geht
auf ei - - - - - nem Fuss von Blei,
(Violino spiccato)
da_mit der Zorn her_nach dir de_sto schwerer sei, da_mit der Zorn her_nach dir de_sto schwerer


sei, da_mit der Zorn her_nach dir de_sto schwerer sei, de _ sto schwe _
_ rer, dir de _ sto
schwe _ _ rer sei, da _ mit der Zorn her_nach dir de _ sto schwerer
sei, de _ sto schwe _
_ rer, da_mit der Zorn hernach dir de_sto schwerer sei, der Zorn hernach dir de_sto schwerer sei.
Dal Segno.

RECITATIV


Oboe I.
Oboe II.
Alto.
Continuo.
piano
piano
Beim War_ten ist Ge_ fahr; willst du die Zeit ver_ lie_ren? Der Gott, der
ehmals gnä_dig war, kann leichtlich dich vor seinen Richtstuhl führen. Wo bleibt sodann die Buss'? Es
ist ein Au_ gen_blick, der Zeit und E_wig_keit, der Leib und See_ le schei_det. Ver_blend'_ter
Sinn, ach, keh_re doch zu_rück, dass dich die_sel_be Stund' nicht fin_de un_ be_rei_tet!

CHORAL. (Melodie: „Vater unser im Himmelreich.")



Cantate

Am Sonntage Jubilate

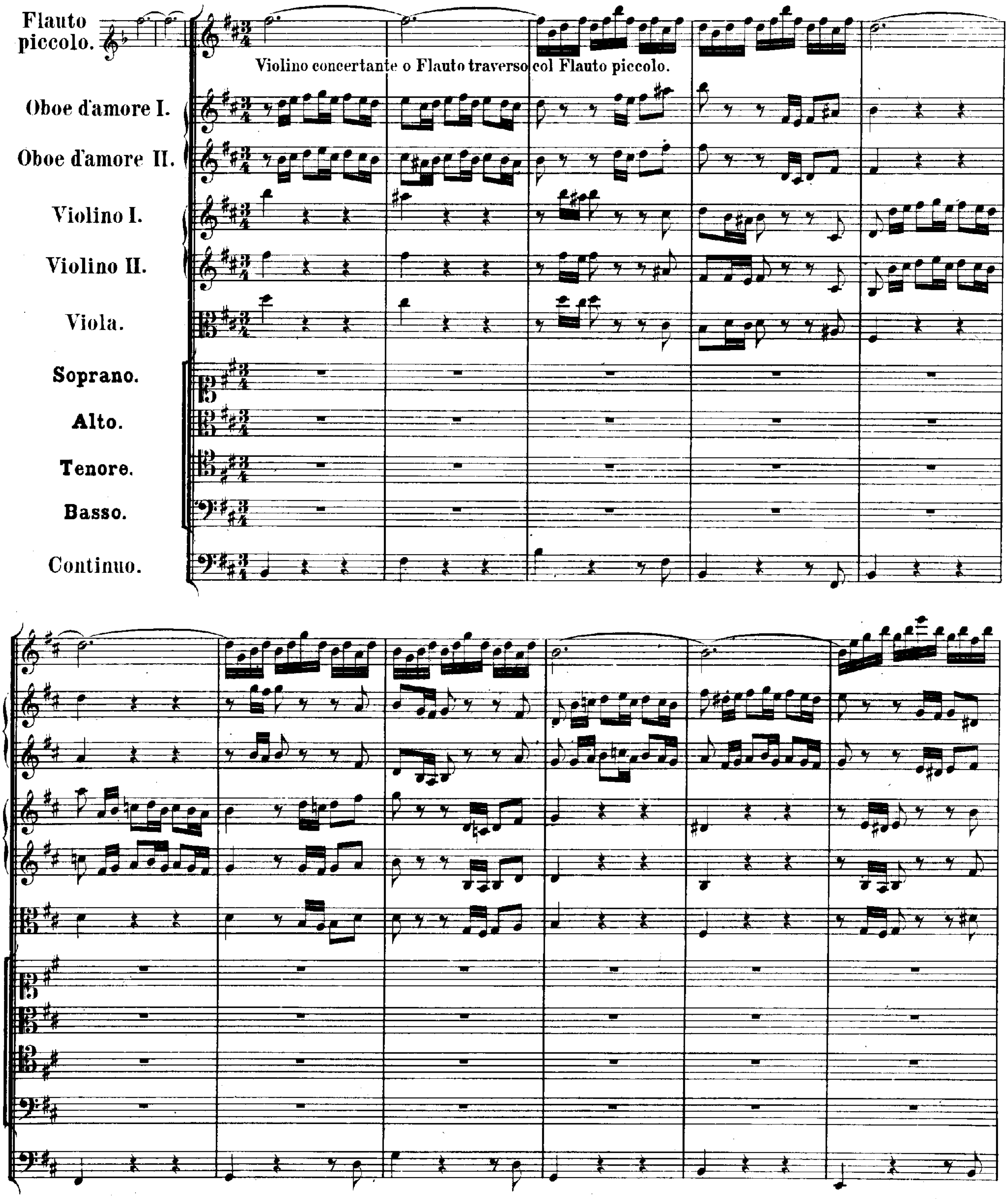
„Ihr werdet weinen und heulen."

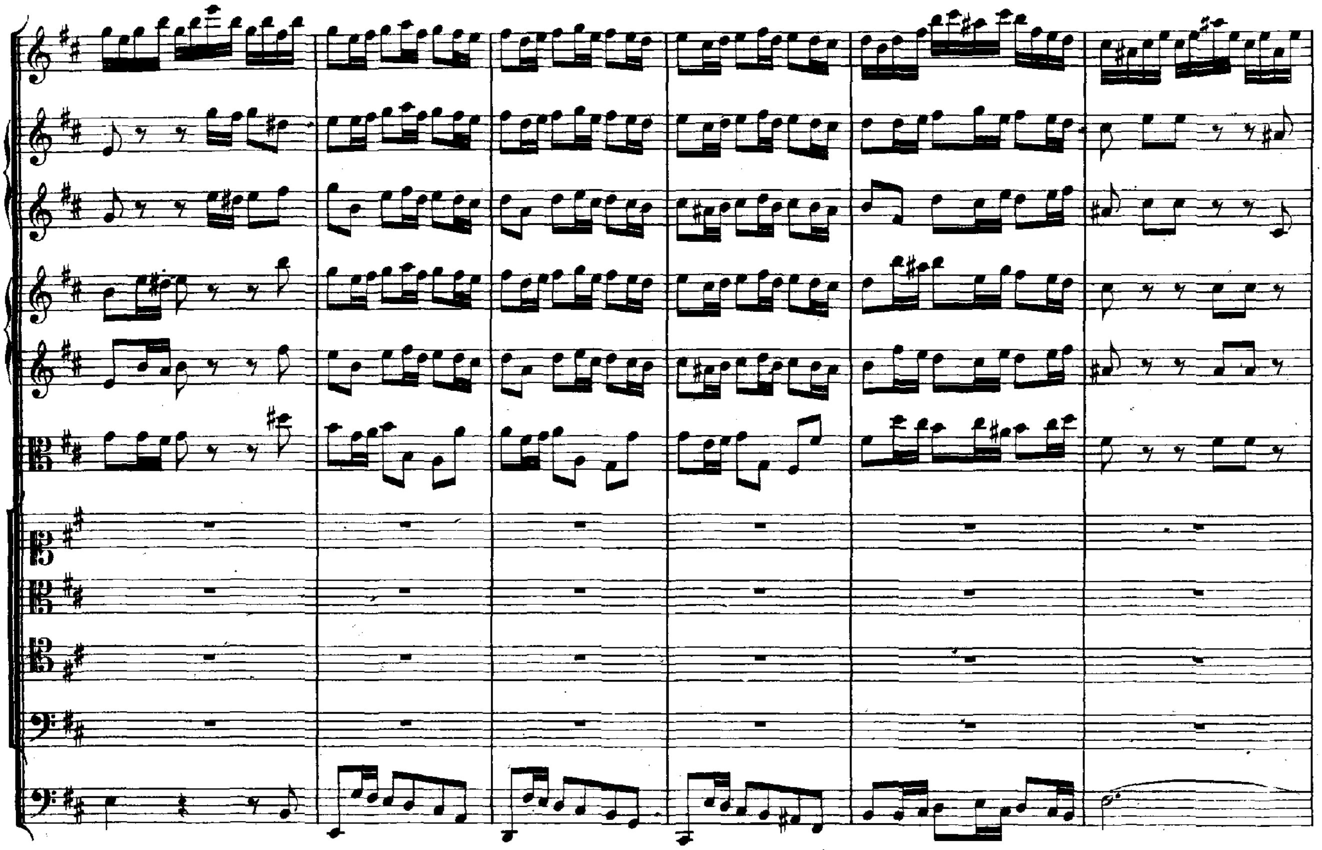
Evangelium St. Johannis Cap. 16, V. 20.

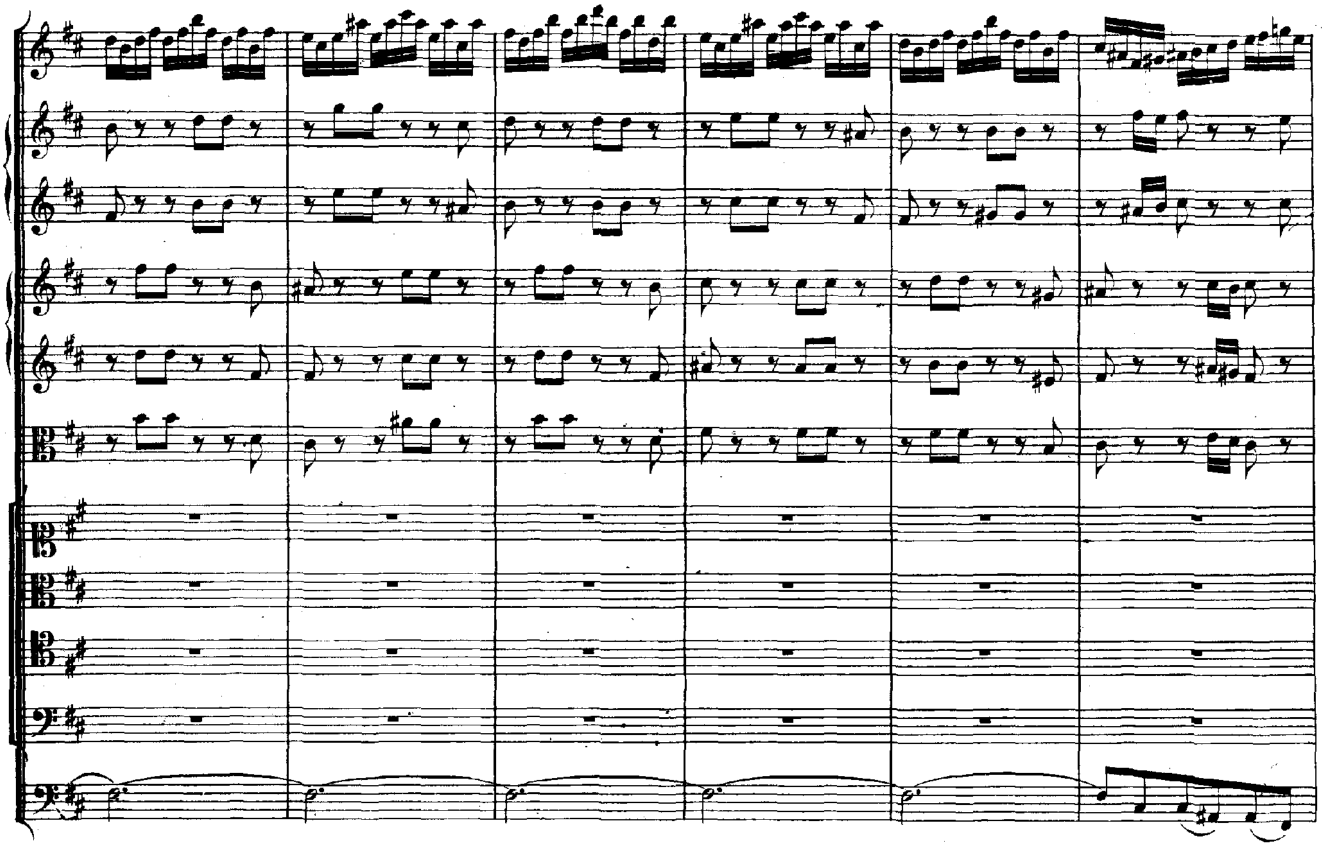
No. 103.

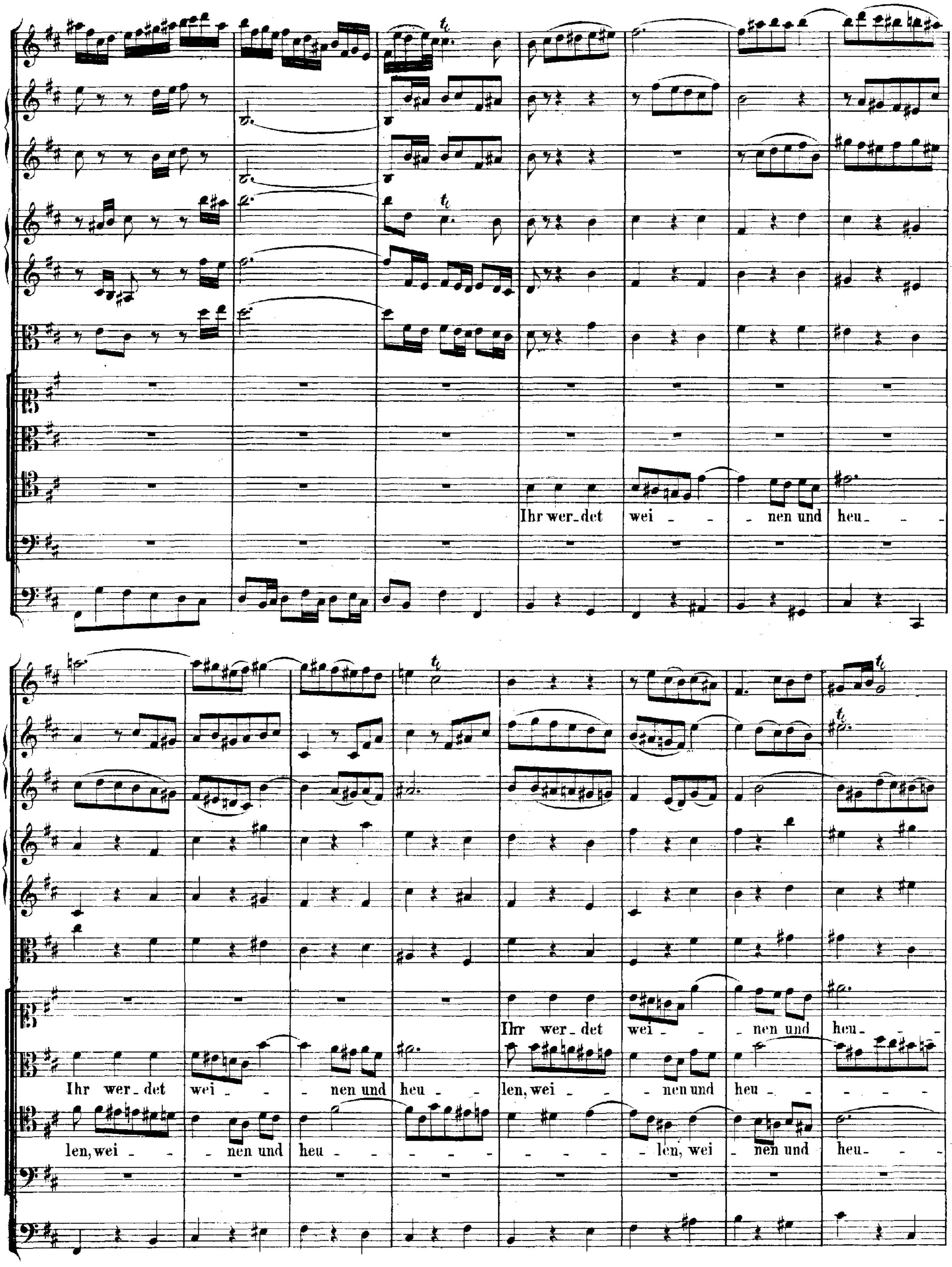
Dominica Jubilate.

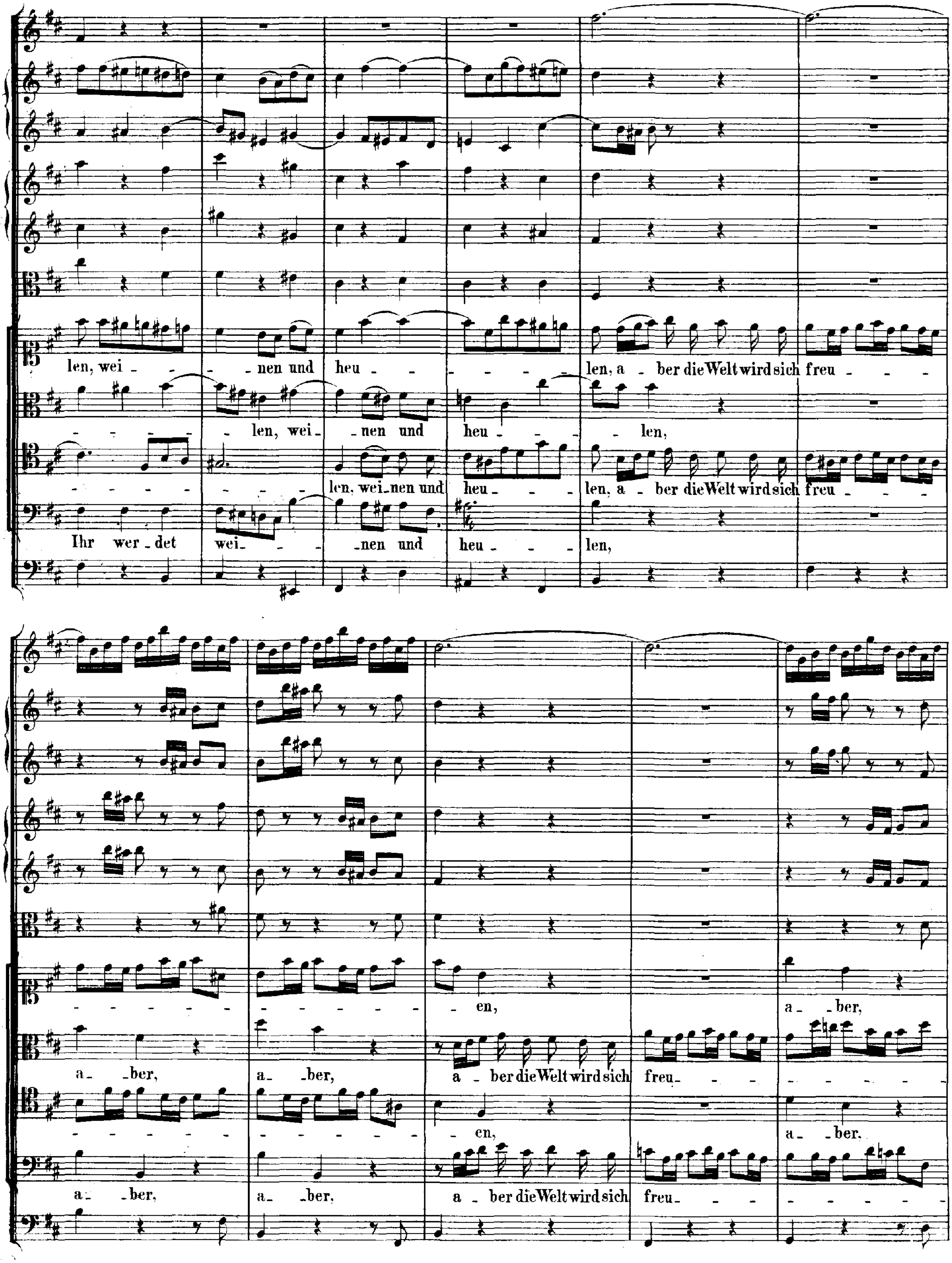
„Ihr werdet weinen und heulen."

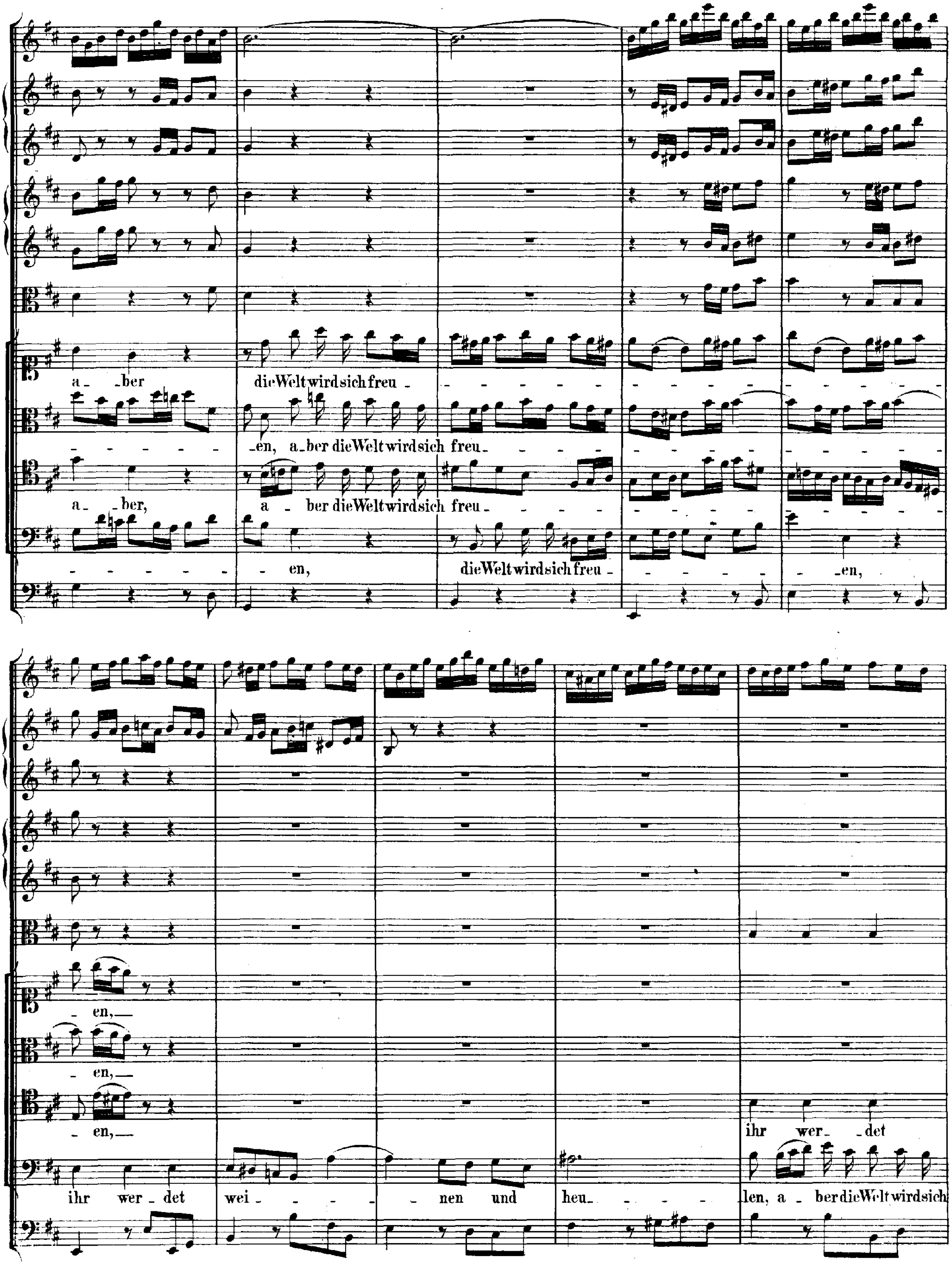


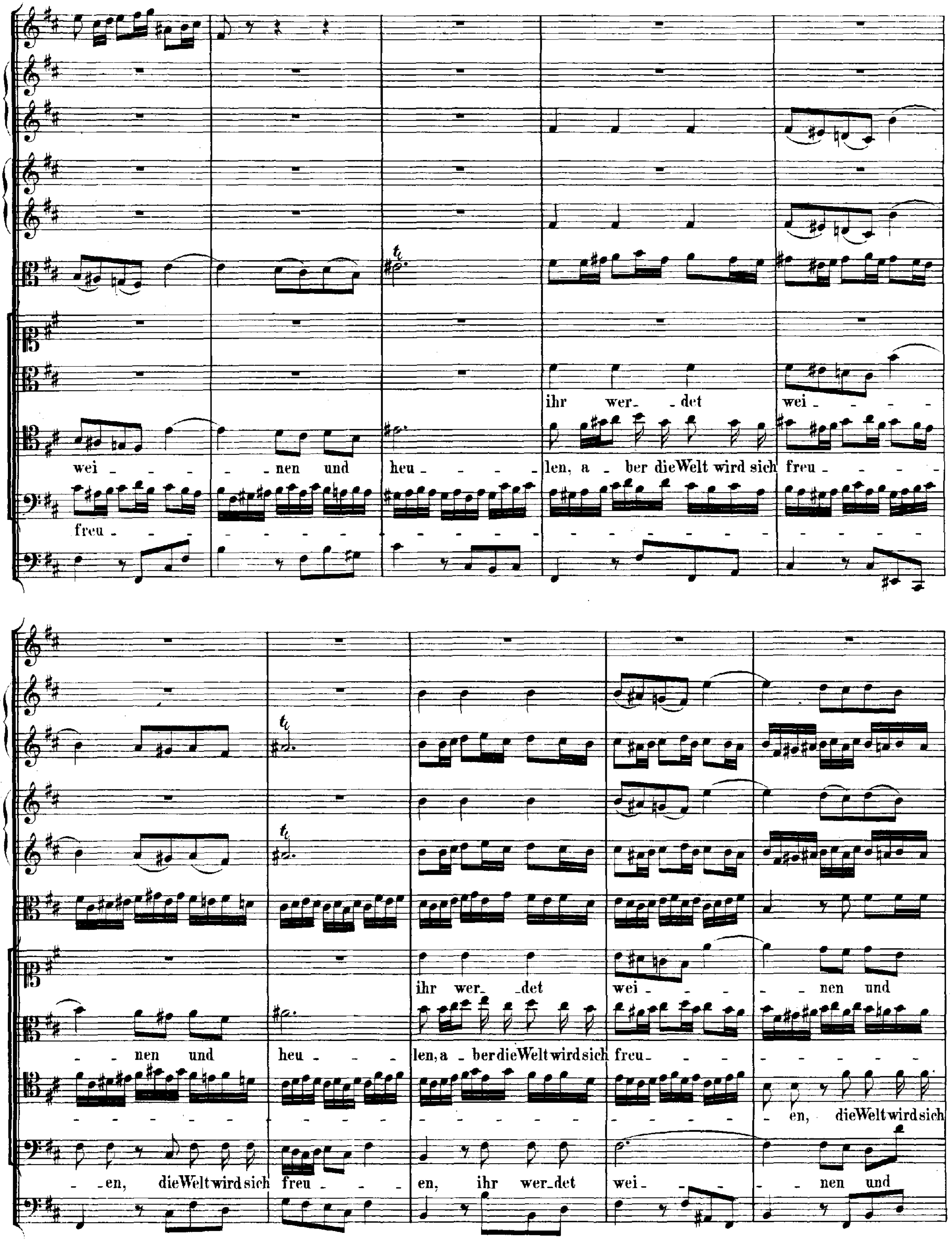


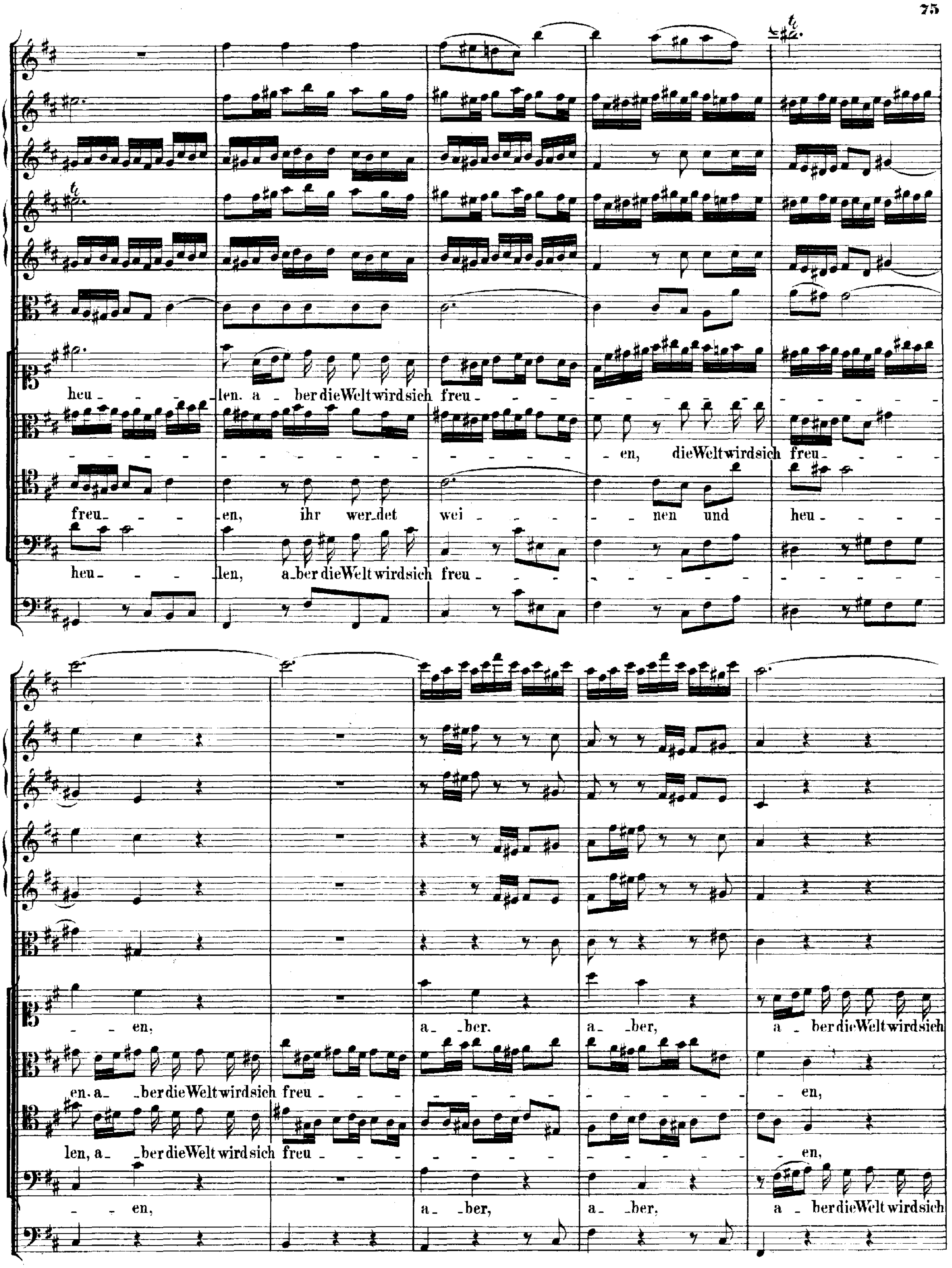


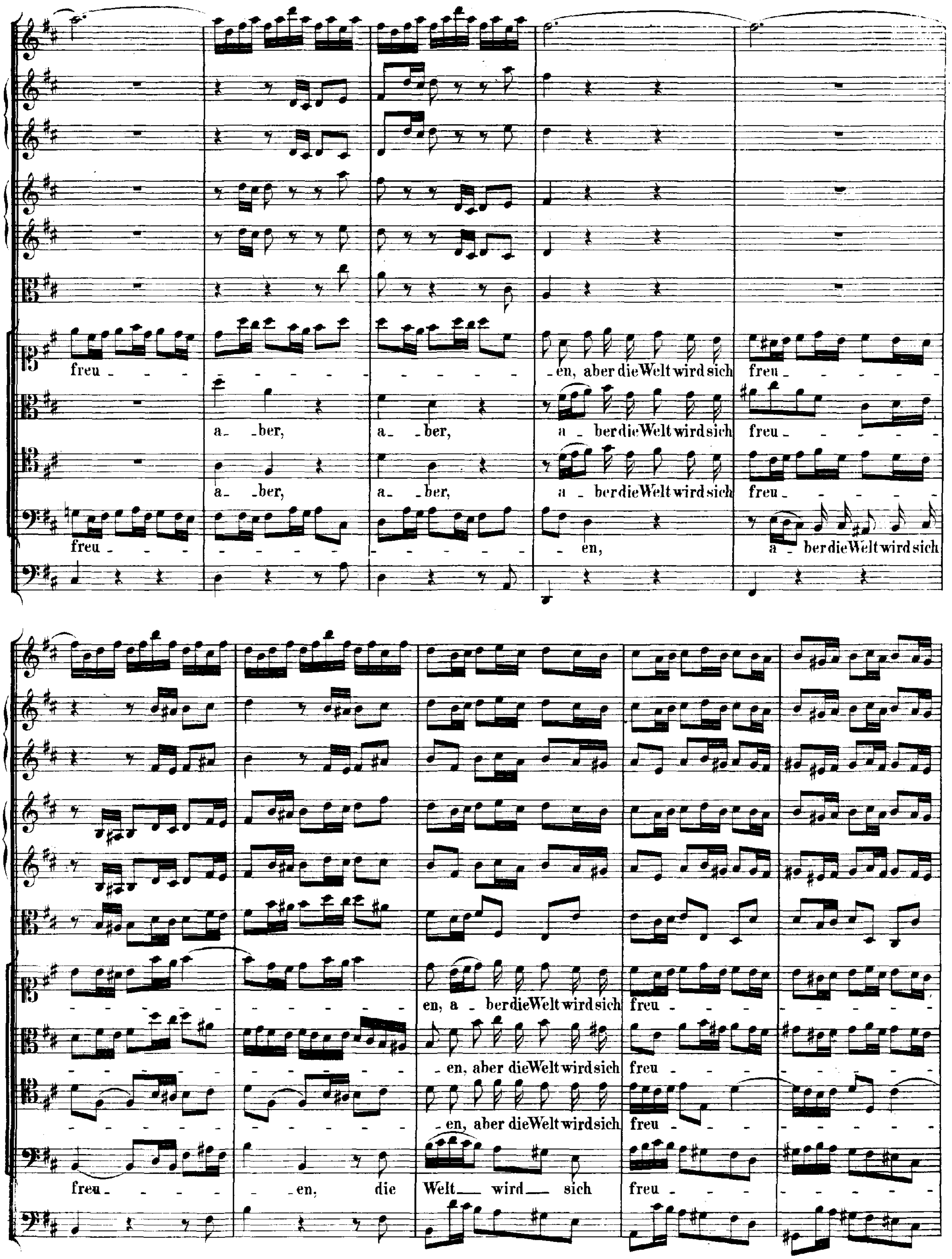

Ihr wer_det wei - - - nen und heu- - -
Ihr wer-det wei - - - nen und heu- - - -
Ihr wer-det wei - - - nen und heu - - len, wei - - - nen und heu - - - - -
len, wei - - - nen und heu - - - - - - - - - len, wei - nen und heu- - -

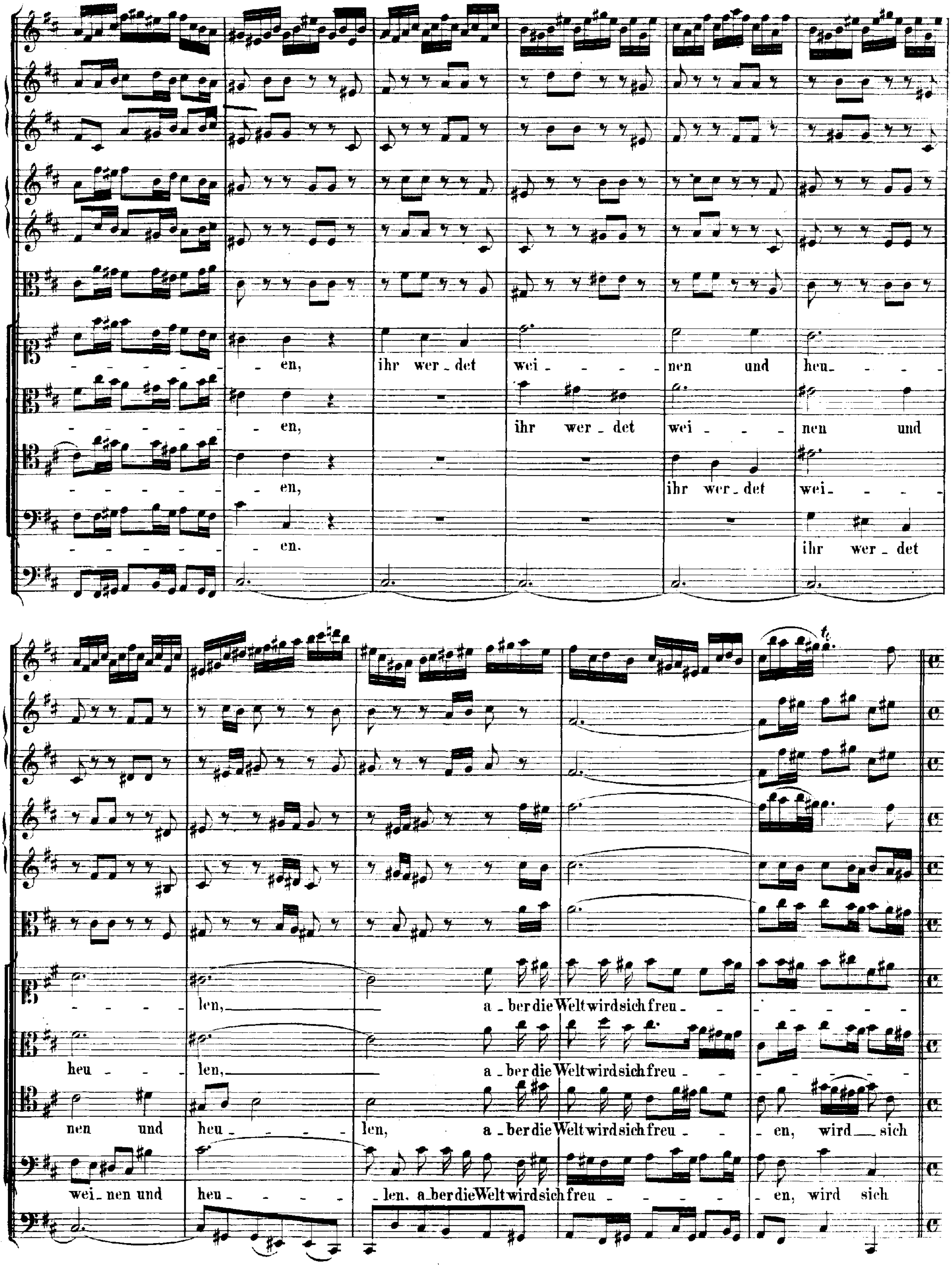

len, wei - nen und heu - - - len, a - ber die Welt wird sich freu -
len, wei - nen und heu - - - len,
len, wei-nen und heu - - - len, a - ber die Welt wird sich freu -
Ihr wer - det wei - - nen und heu - - len,
en, a - ber,
a - ber, a - ber, a - ber die Welt wird sich freu -
en, a - ber.
a - ber, a - ber, a - ber die Welt wird sich freu -

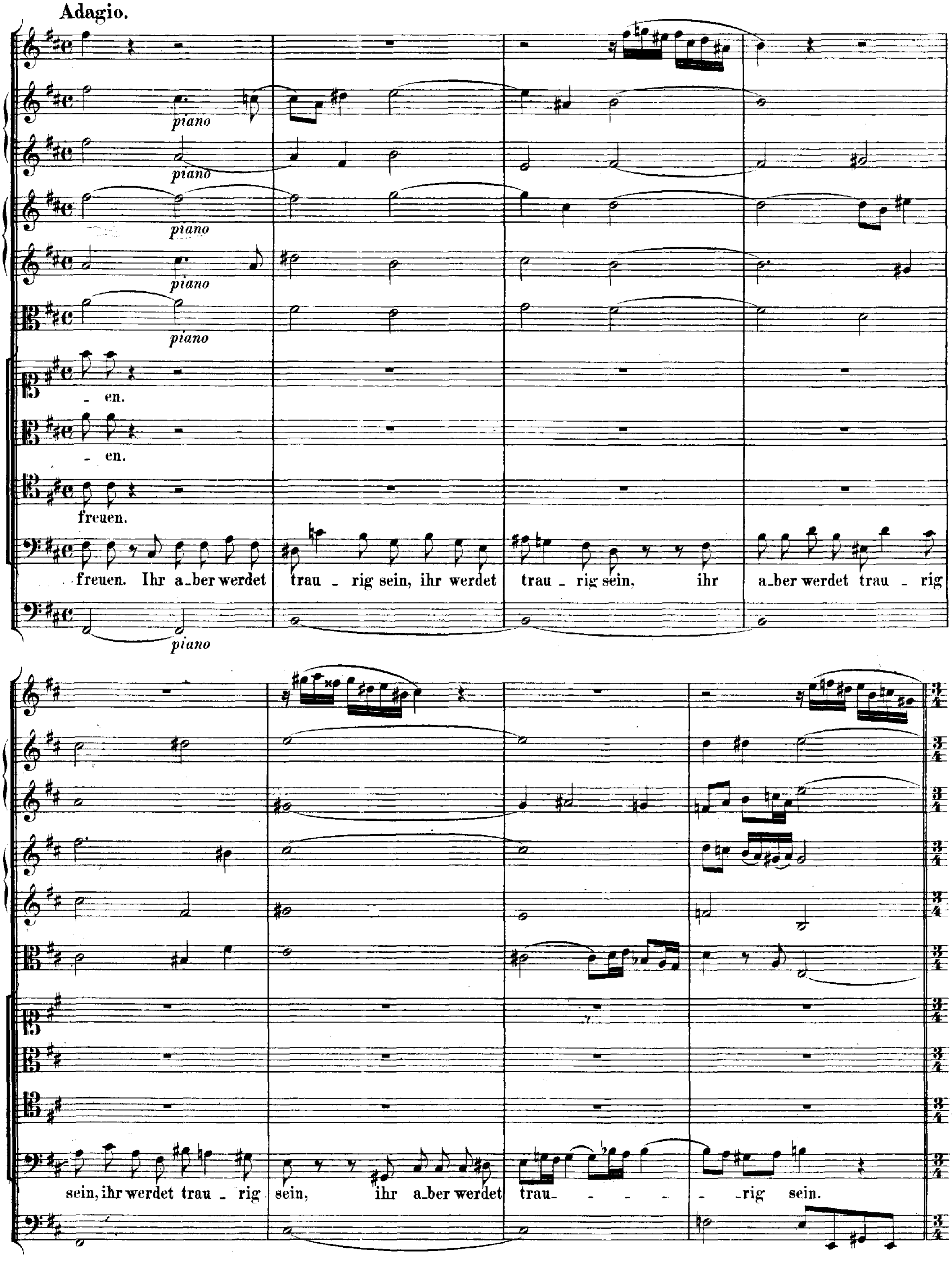

a _ ber
die Welt wird sich freu _
_en, a _ ber die Welt wird sich freu _
a _ ber, a _ ber die Welt wird sich freu _
_ en,
die Welt wird sich freu _
_en,
_ en,—
_ en,—
_ en,—
ihr wer _ det
ihr wer _ det wei _ nen und heu _ len, a _ ber die Welt wird sich

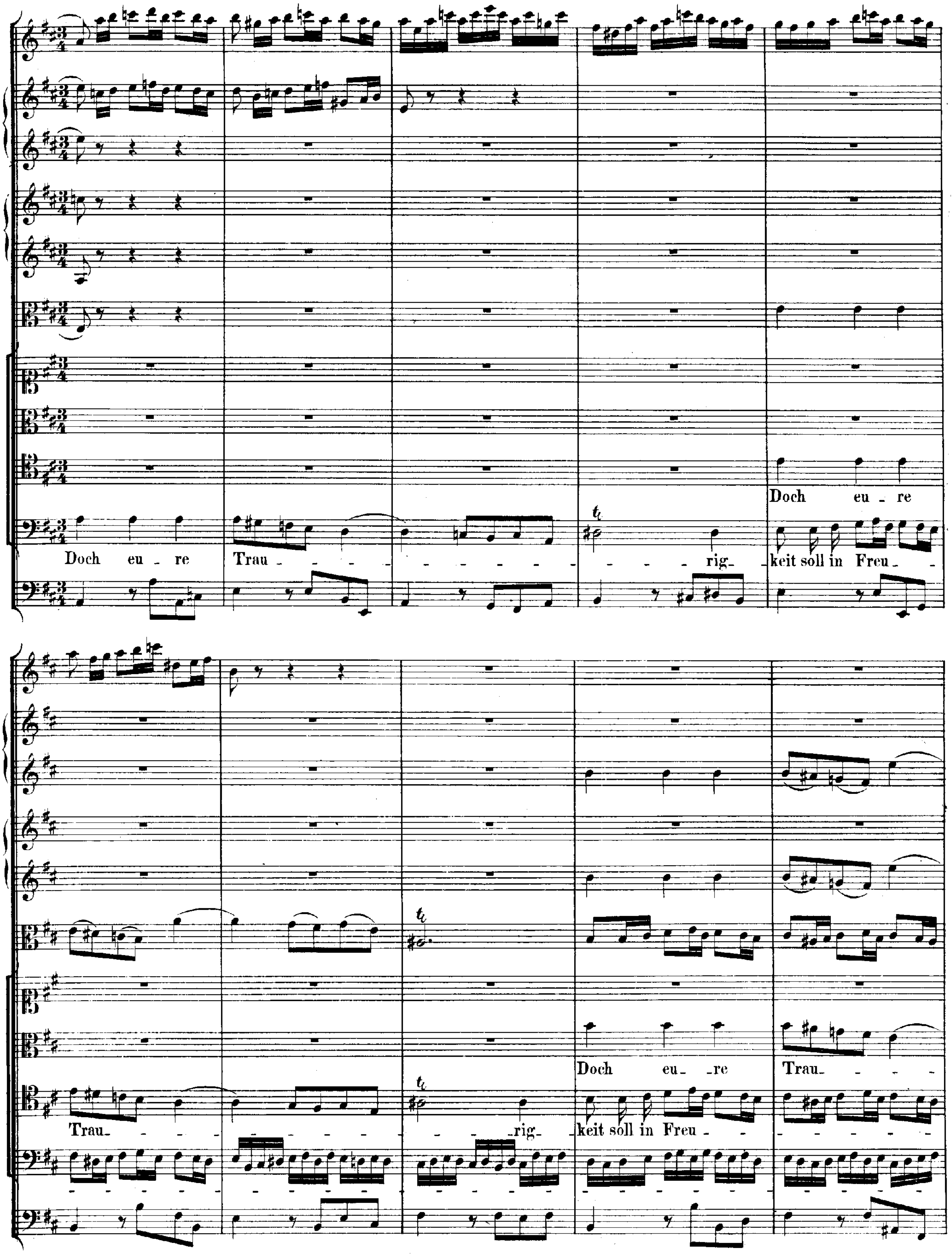

ihr wer_ _det
wei_ _ _ _
wei_ _ _ _ _ _ _nen und
heu_ _ _ _ _len, a_ber die Welt wird sich
freu_ _ _ _ _
freu_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
ihr wer_ _det
wei_ _ _ _ _ _ _nen und
_ _nen und
heu_ _ _
len, a_ber die Welt wird sich
freu_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _en, die Welt wird sich
_ _en, die Welt wird sich
freu_ _ _
en, ihr wer_det
wei_ _ _ _ _ _nen und

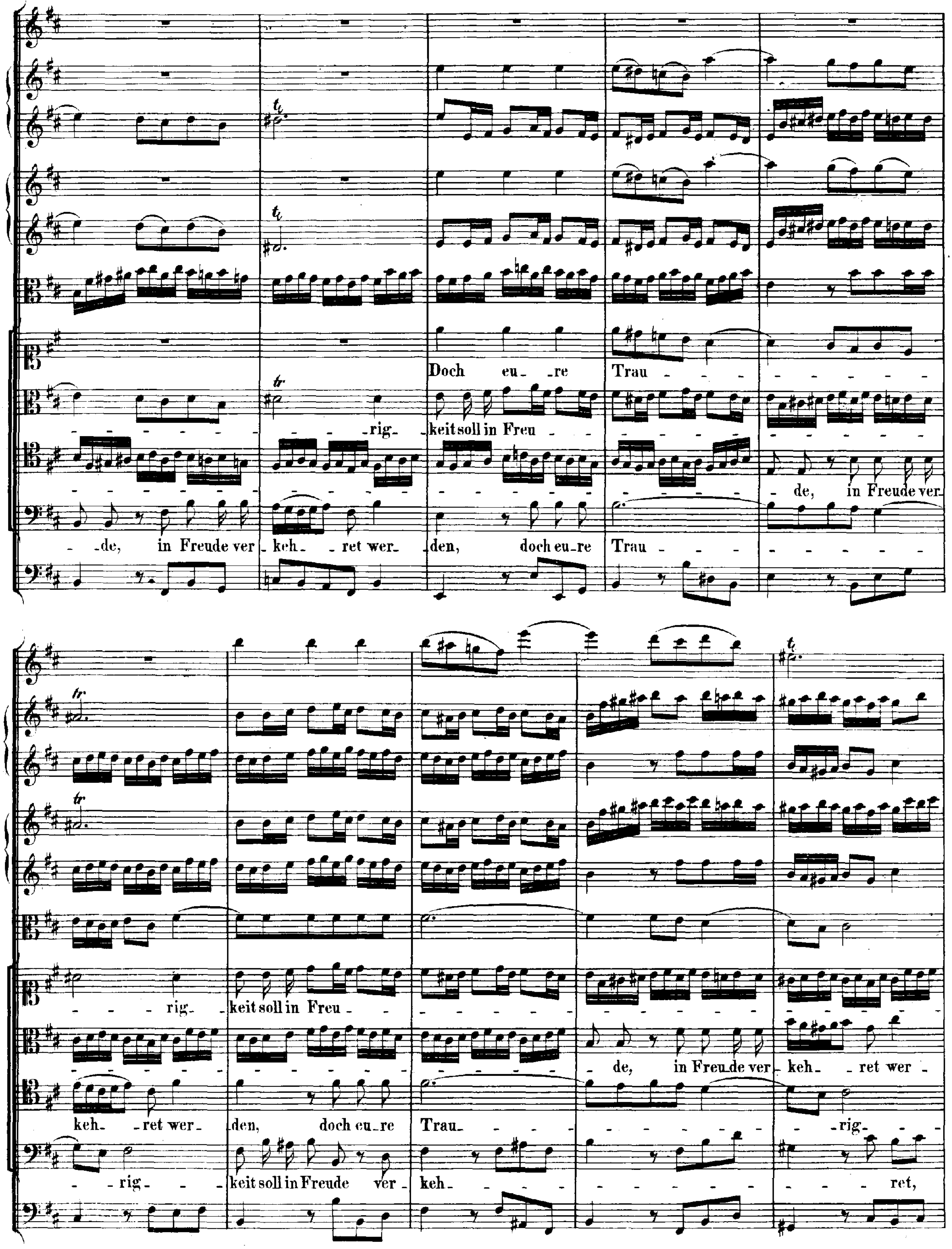

heu - - - - len. a - ber die Welt wird sich freu - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - - - - en, die Welt wird sich freu - - - - -
freu - - - en, ihr wer - det wei - - - - - nen und heu - - - - -
heu - - - - len, a - ber die Welt wird sich freu - - - - - - - - - - - - -
- - en, a - ber. a - ber, a - ber die Welt wird sich
en. a - ber die Welt wird sich freu - - - - - - - - - - - - - - en,
len, a - ber die Welt wird sich freu - - - - - - - - - - - - - - en,
- - en, a - ber, a - ber, a - ber die Welt wird sich

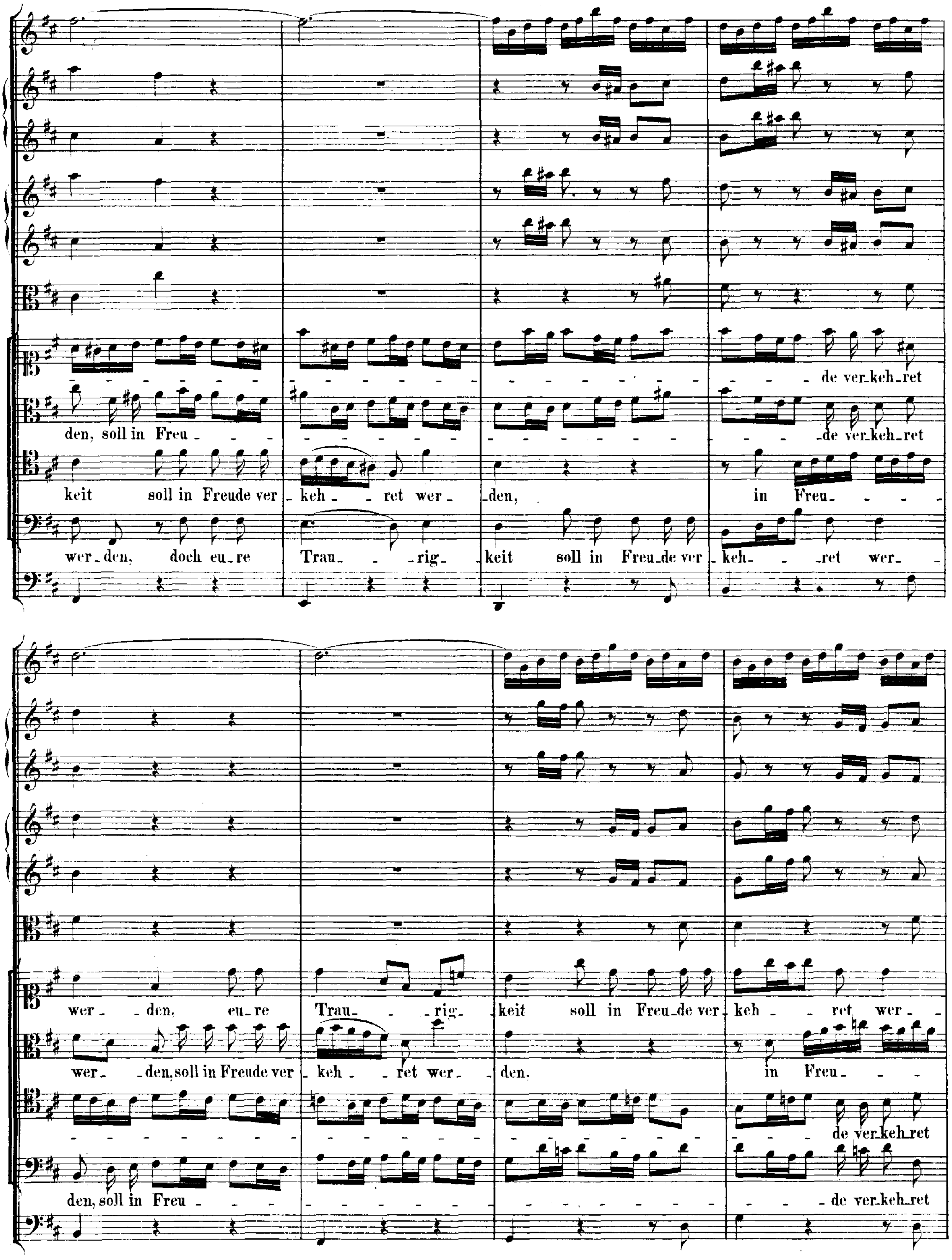

freu - - - - - - - - - - - - - en, aber die Welt wird sich freu - - - - -
a- -ber, a- -ber, a - ber die Welt wird sich freu - - - - -
a- -ber, a- -ber, a - ber die Welt wird sich freu - - - - -
freu - - - - - - - - - - en, a - ber die Welt wird sich.
- - - - - - - - en, a - ber die Welt wird sich freu - - - - - - -
- - - - - - - - - en, aber die Welt wird sich freu - - - - - - -
- - - - - - - - - en, aber die Welt wird sich freu - - - - - - -
freu - - - - - en, die Welt wird sich freu - - - - - - -

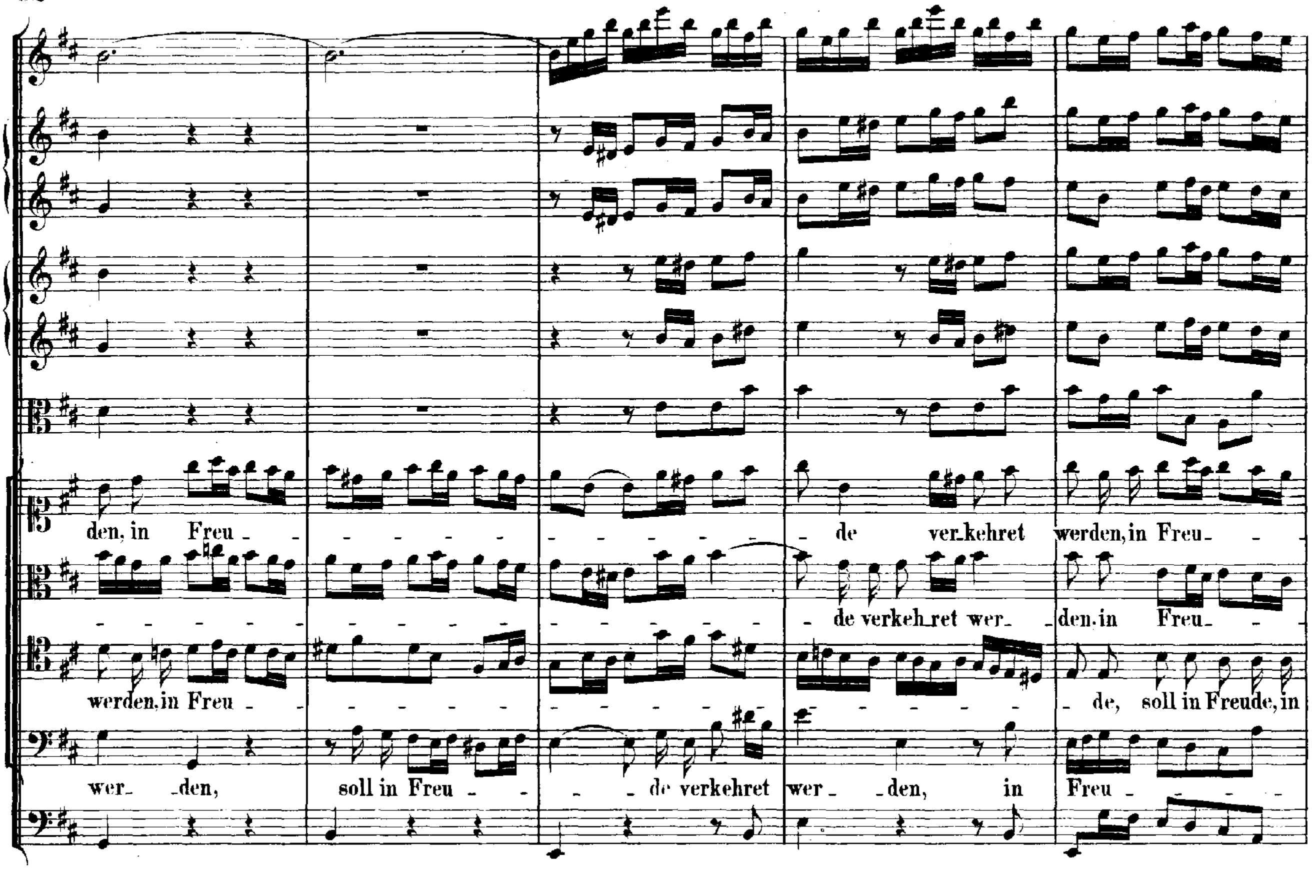

en, ihr wer - det wei - nen und heu-
en, ihr wer - det wei - nen und
en, ihr wer - det wei-
en. ihr wer - det
len, a - ber die Welt wird sich freu -
heu - len, a - ber die Welt wird sich freu -
nen und heu - len, a - ber die Welt wird sich freu - en, wird sich
wei - nen und heu - len. a - ber die Welt wird sich freu - en, wird sich

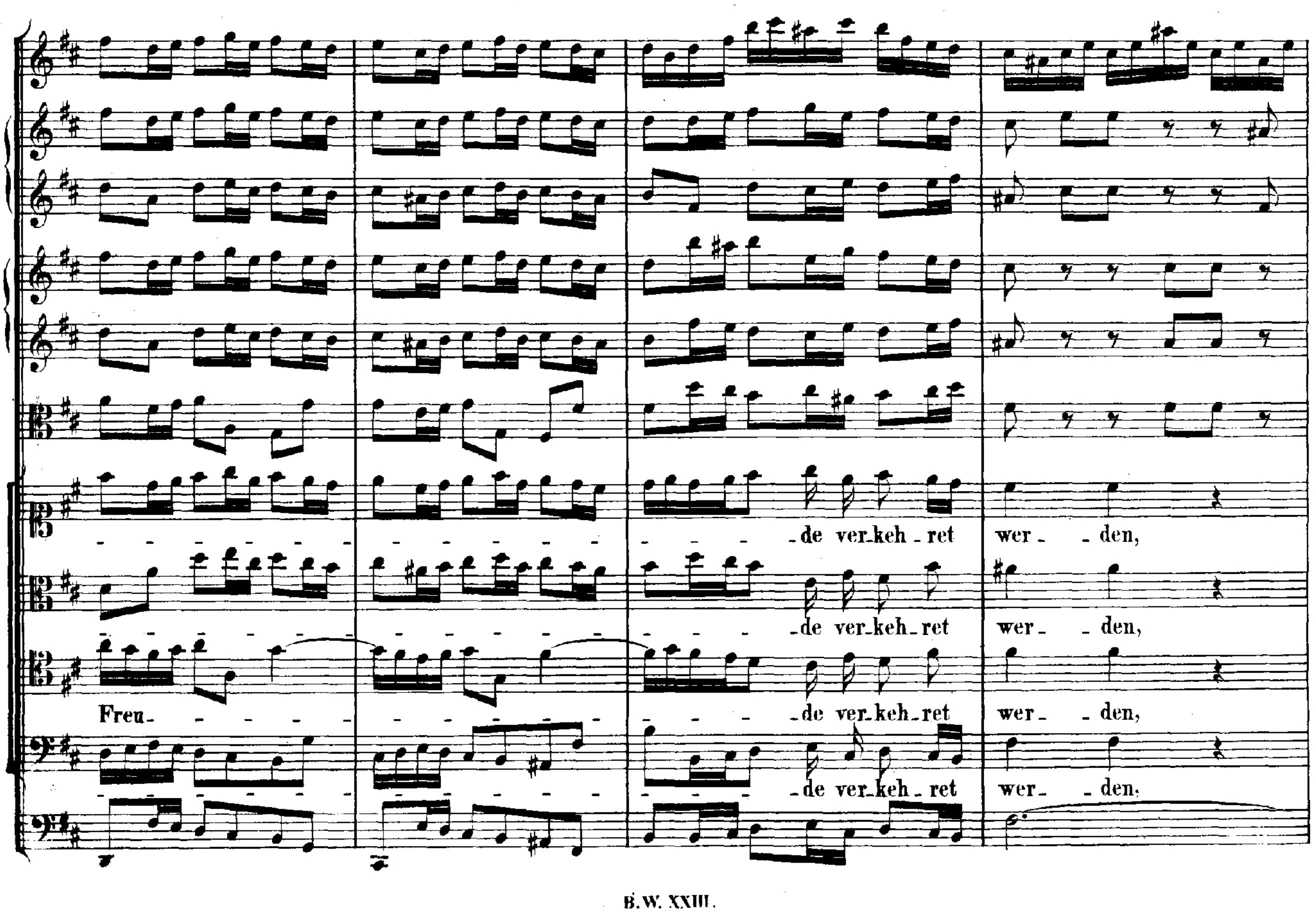

Adagio.
piano
piano
piano
piano
piano
- en.
- en.
freuen.
freuen. Ihr a_ber werdet trau - rig sein, ihr werdet trau - rig sein, ihr a_ber werdet trau - rig
piano
sein, ihr werdet trau - rig sein, ihr a_ber werdet trau- - - - - -rig sein.

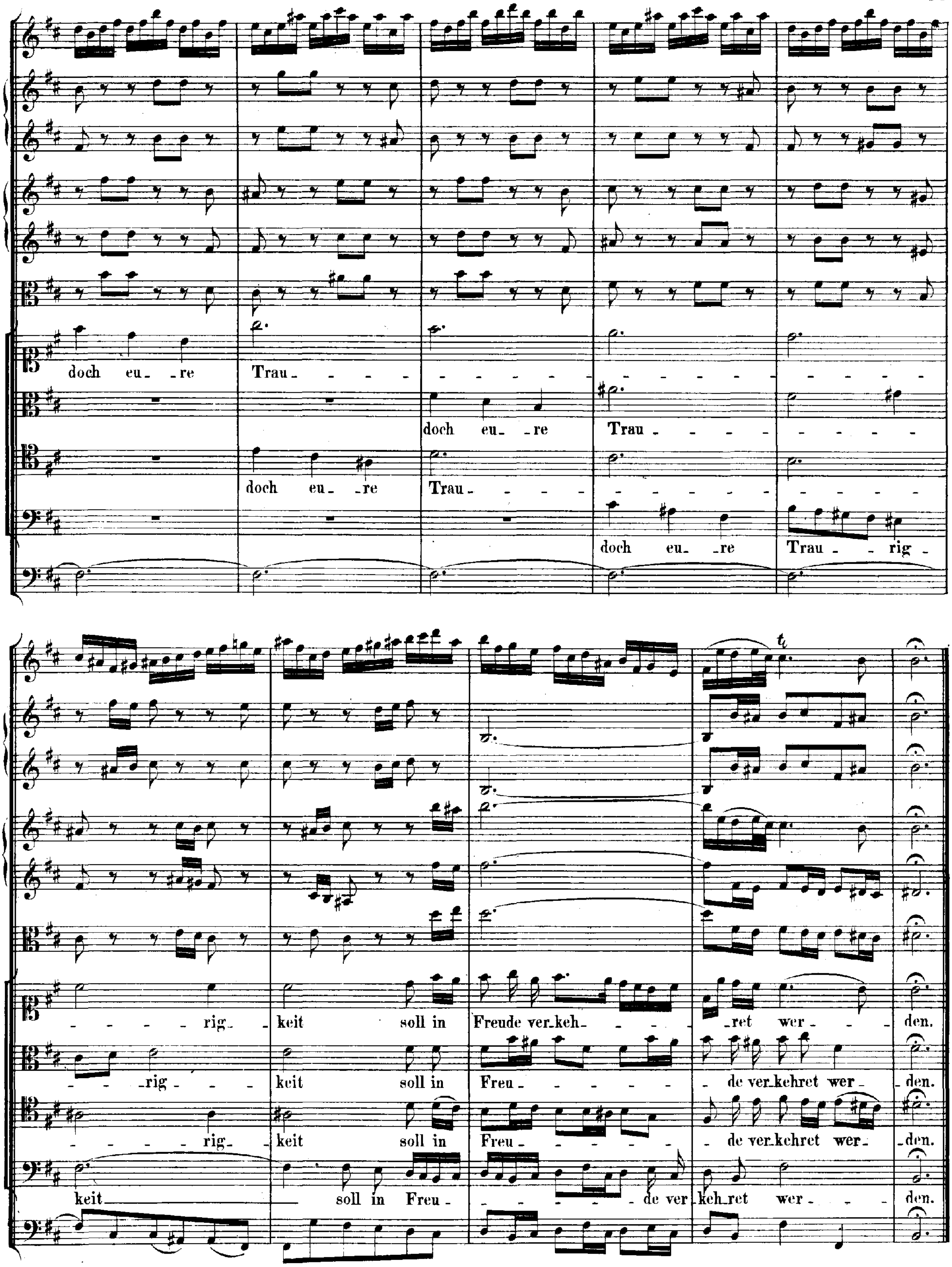

Doch eu - re
Doch eu - re Trau - rig - keit soll in Freu -
Trau - rig - keit soll in Freu -
Doch eu - re Trau -

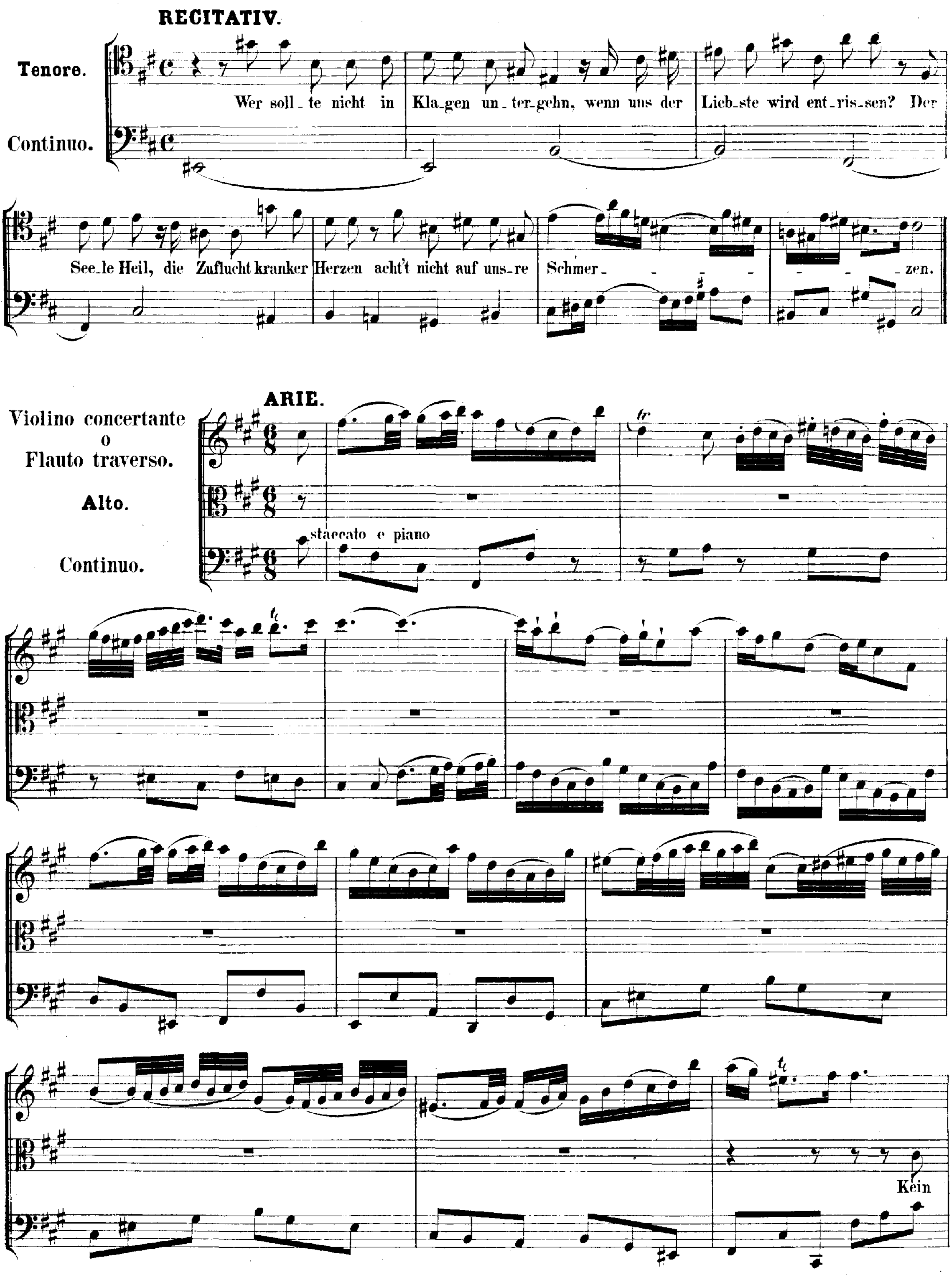

Doch eu-re Trau-
rig- keit soll in Freu-
de, in Freude ver-
de, in Freude ver keh- ret wer- den, doch eu-re Trau-
rig- keit soll in Freu-
de, in Freu-de ver- keh- ret wer-
keh- ret wer- den, doch eu-re Trau-
rig-
rig- keit soll in Freude ver keh-
ret,

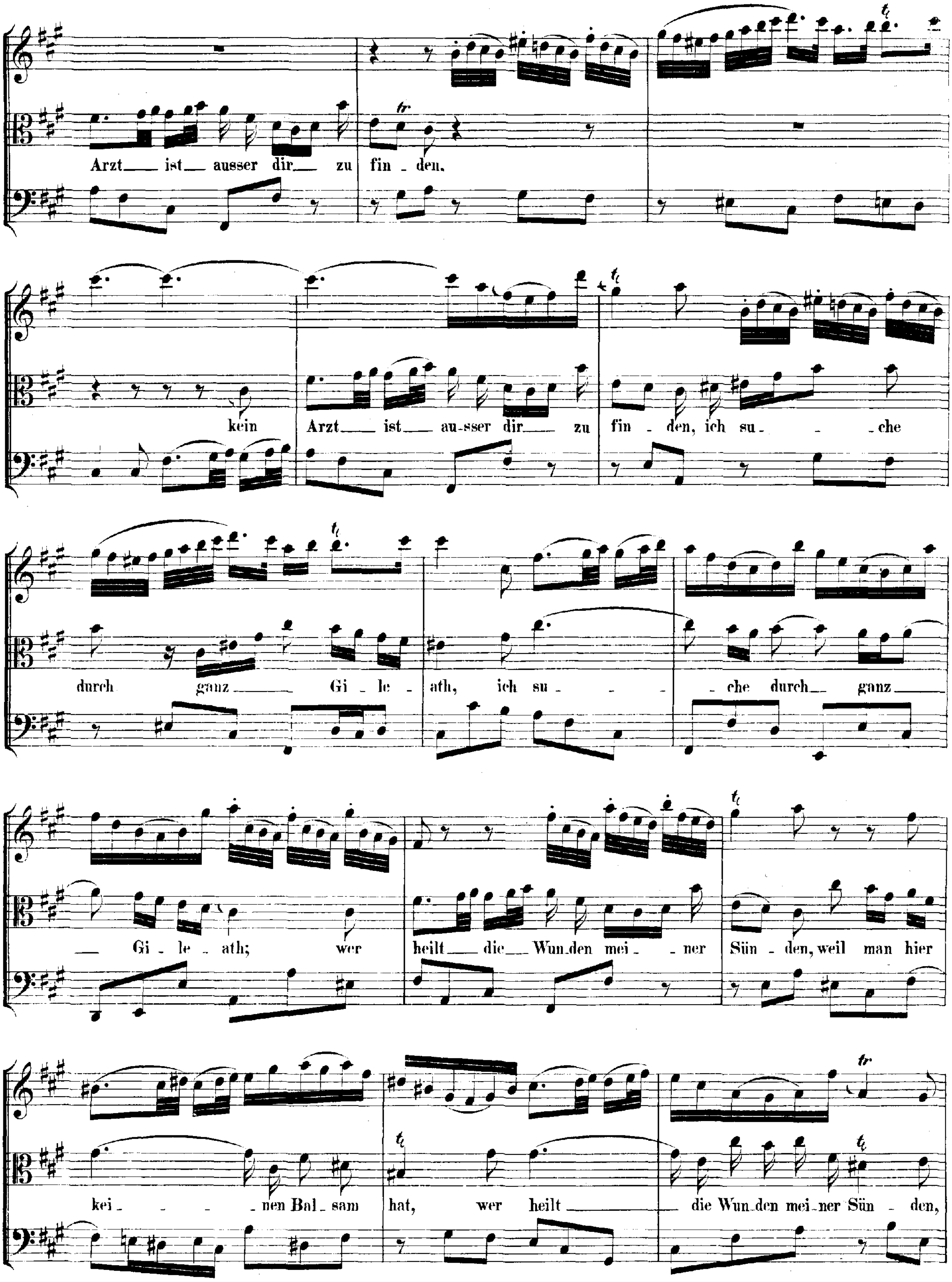

de ver-keh-ret
den, soll in Freu - de ver-keh-ret
keit soll in Freude ver - keh - ret wer - den, in Freu-
wer-den, doch eu-re Trau- rig- keit soll in Freu-de ver - keh - ret wer-
wer - den, eu-re Trau - rig- keit soll in Freu-de ver- keh - ret wer-
wer - den, soll in Freude ver - keh - ret wer - den, in Freu-
de ver-keh-ret
den, soll in Freu - de ver-keh-ret

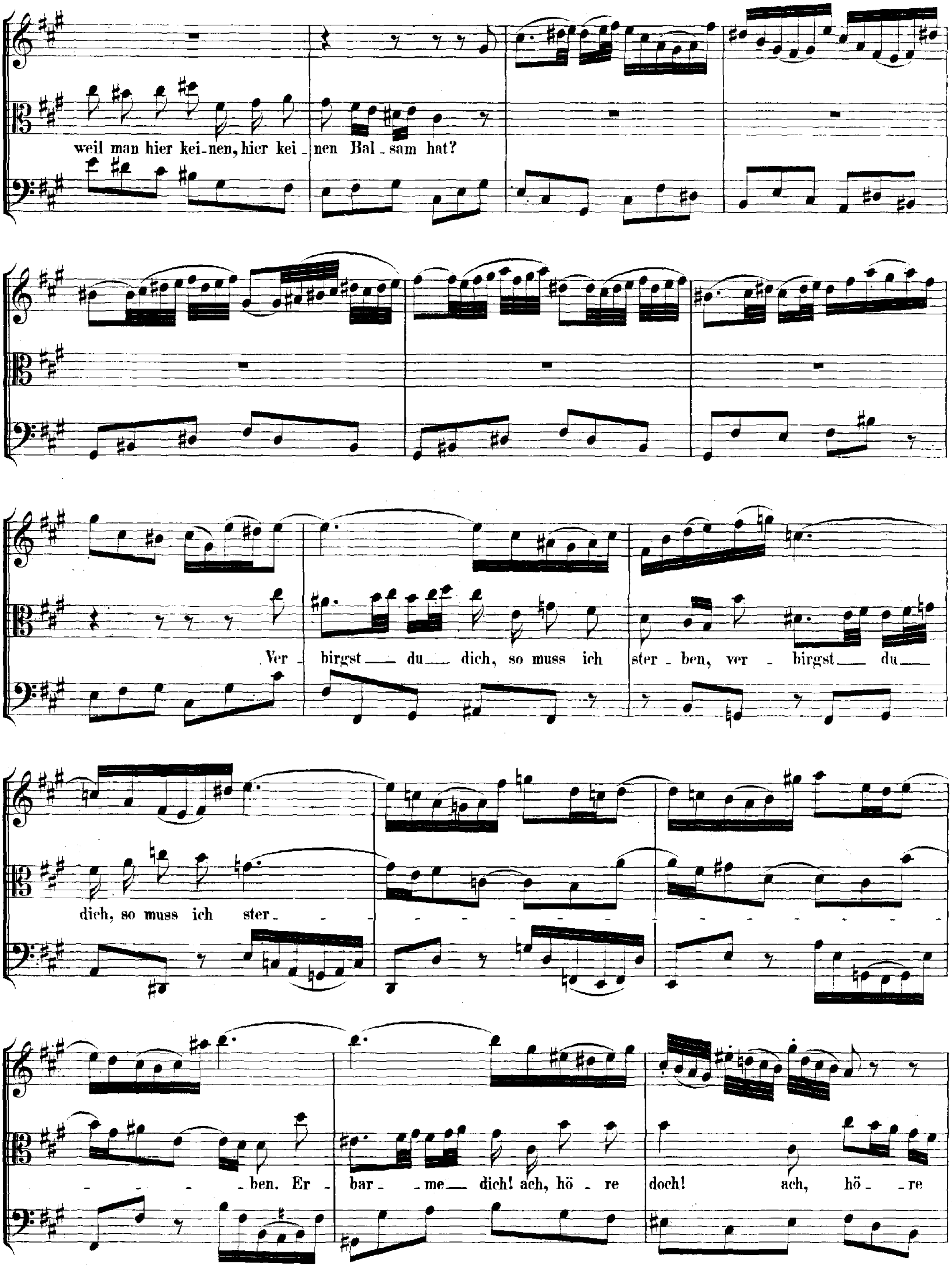

den, in Freu - - - - - - - - - - - - - de ver-kehret werden, in Freu - - -
- - - - - - - - - - - - - - - de verkeh-ret wer - den. in Freu - - -
werden. in Freu - - - - - - - - - - - - - - - de, soll in Freude, in
wer - den, soll in Freu - - - de verkehret wer - den, in Freu - - - - -

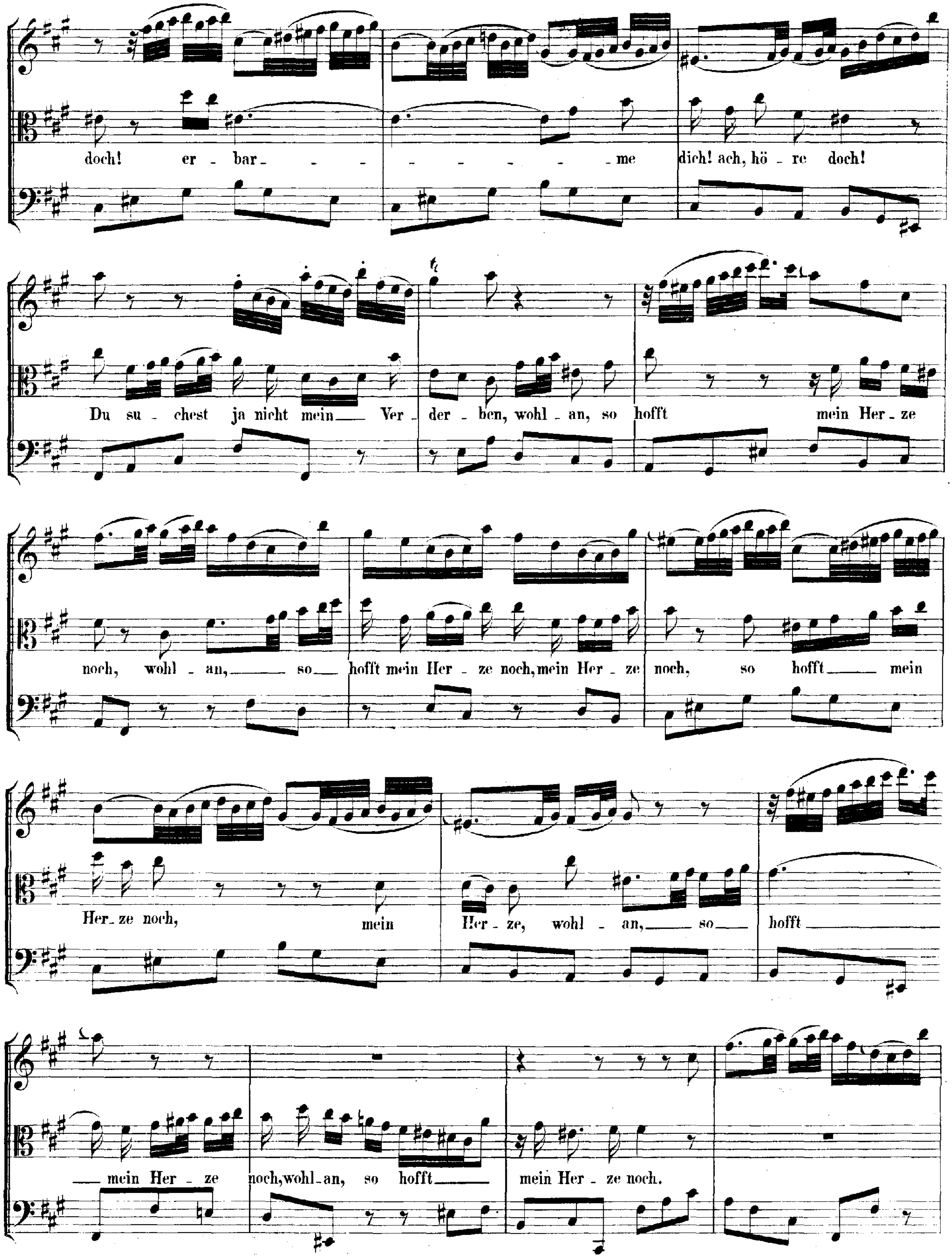

- - - - - - - - - - de ver-keh - ret wer - den,
- - - - - - - - - - de ver-keh-ret wer - den,
Freu - - - - - - - - - - - - de ver-keh-ret wer - den,
- - - - - - - - - - - de ver-keh - ret wer - den.

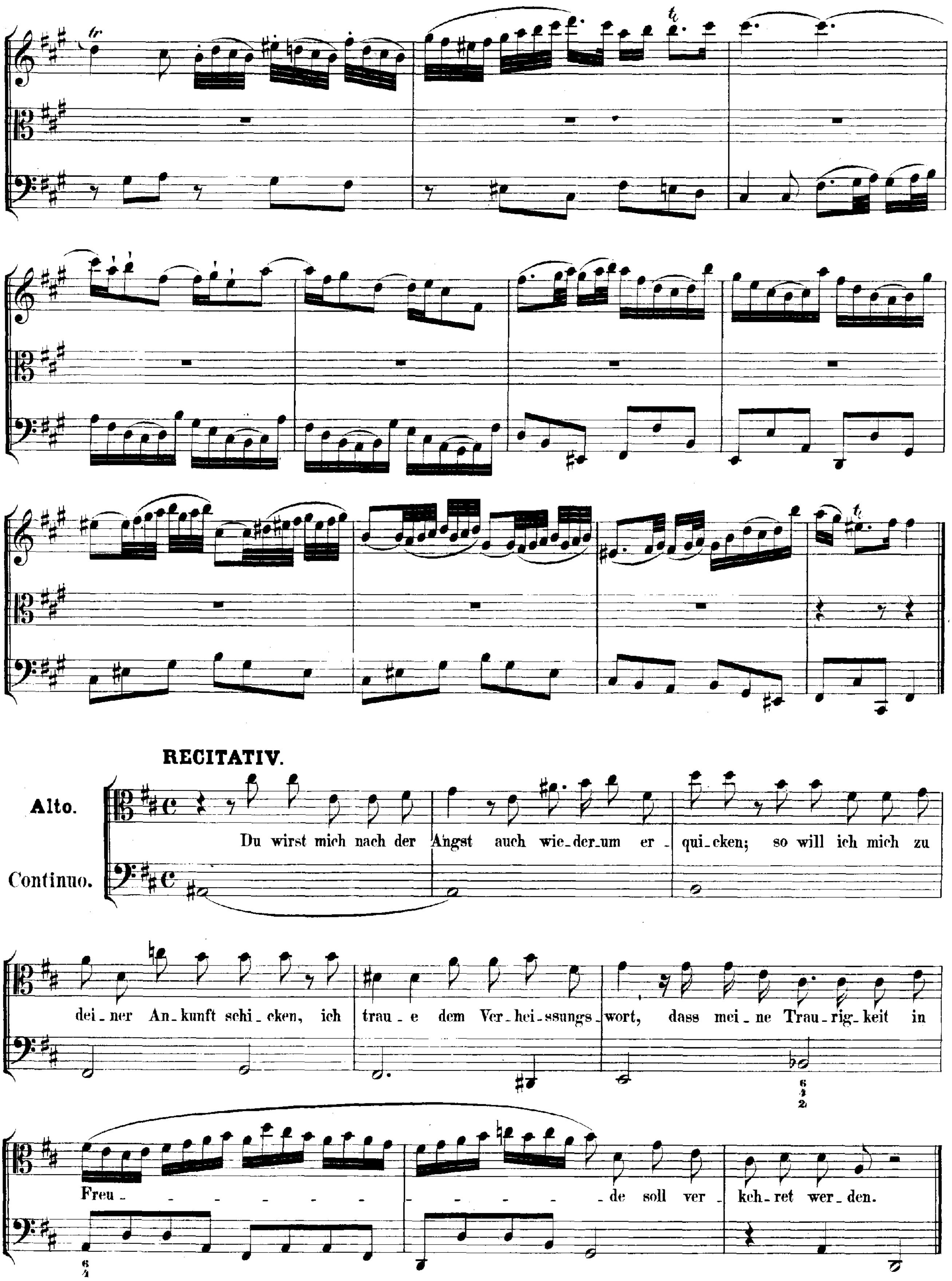

doch eu - re Trau - - - - - - - - - - - - - - - - - - rig - keit soll in Freude ver-keh - - - - ret wer - - den.
doch eu - re Trau - - - - - - - - - - - rig - - - - keit soll in Freu - - - - - - de ver-kehret wer - den.
doch eu - re Trau - - - - - - - - - - - - - - - rig - keit soll in Freu - - - - - - de ver-kehret wer - den.
doch eu - re Trau - rig - keit soll in Freu - - - - - - - - de ver keh-ret wer - - - den.


RECITATIV.
Tenore.
Continuo.
Wer soll_te nicht in Kla_gen un_ter_gehn, wenn uns der Lieb_ste wird ent_ris_sen? Der
See_le Heil, die Zuflucht kranker Herzen acht't nicht auf uns_re Schmer_ _ _ _ _ _ _ zen.
ARIE.
Violino concertante o Flauto traverso.
Alto.
Continuo.
staccato e piano
Kein

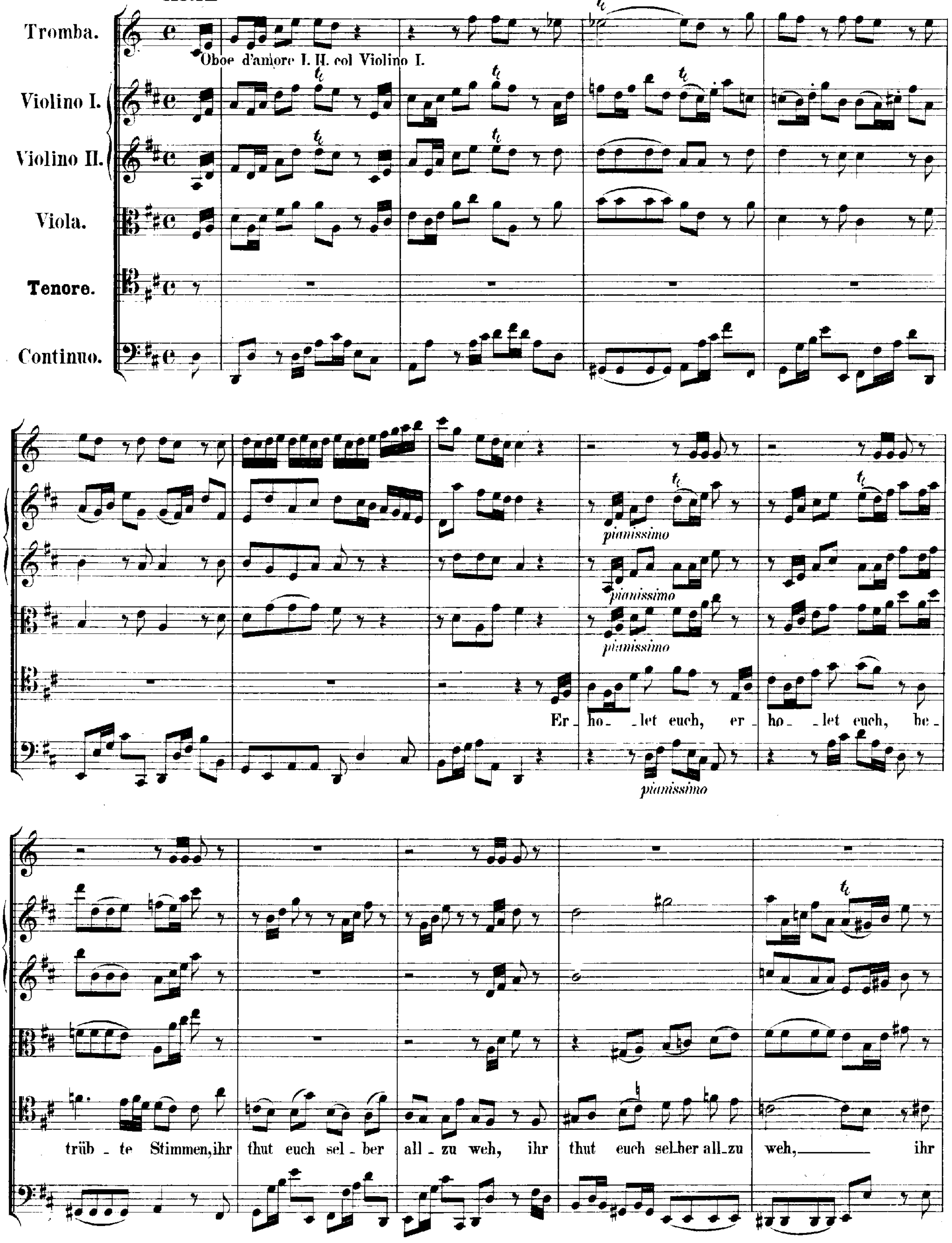

Arzt ist ausser dir zu fin - den.
kein Arzt ist au-sser dir zu fin - den, ich su - - che
durch ganz Gi - le - ath, ich su - - - - che durch ganz
Gi - le - ath; wer heilt die Wun-den mei - - ner Sün - den, weil man hier
kei - - - - nen Bal - sam hat, wer heilt die Wun-den mei-ner Sün - den,

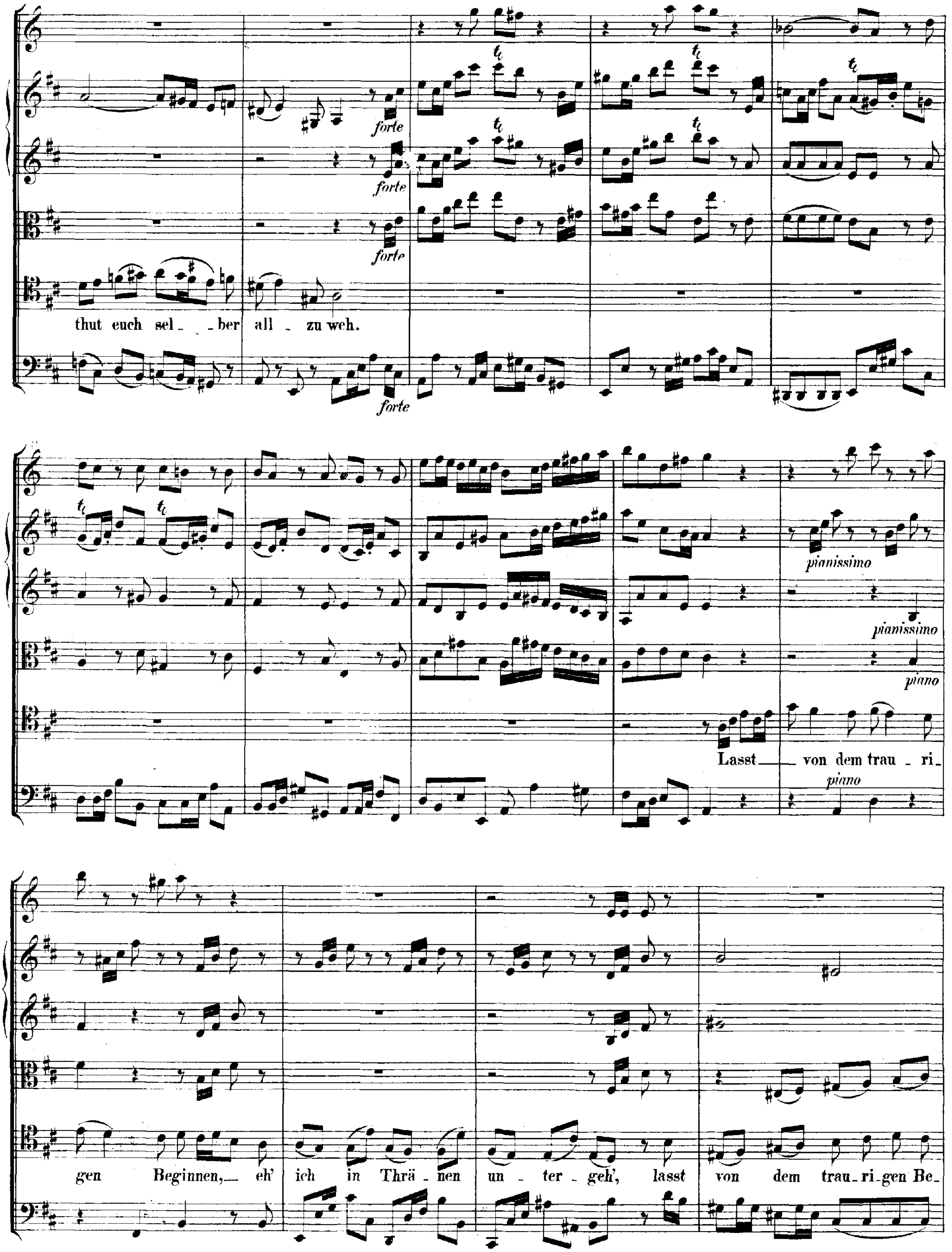

weil man hier kei-nen, hier kei - nen Bal - sam hat?
Ver - birgst du dich, so muss ich ster - ben, ver - birgst du
dich, so muss ich ster - - - - - - -
- - - ben. Er - bar - me dich! ach, hö - re doch! ach, hö - re

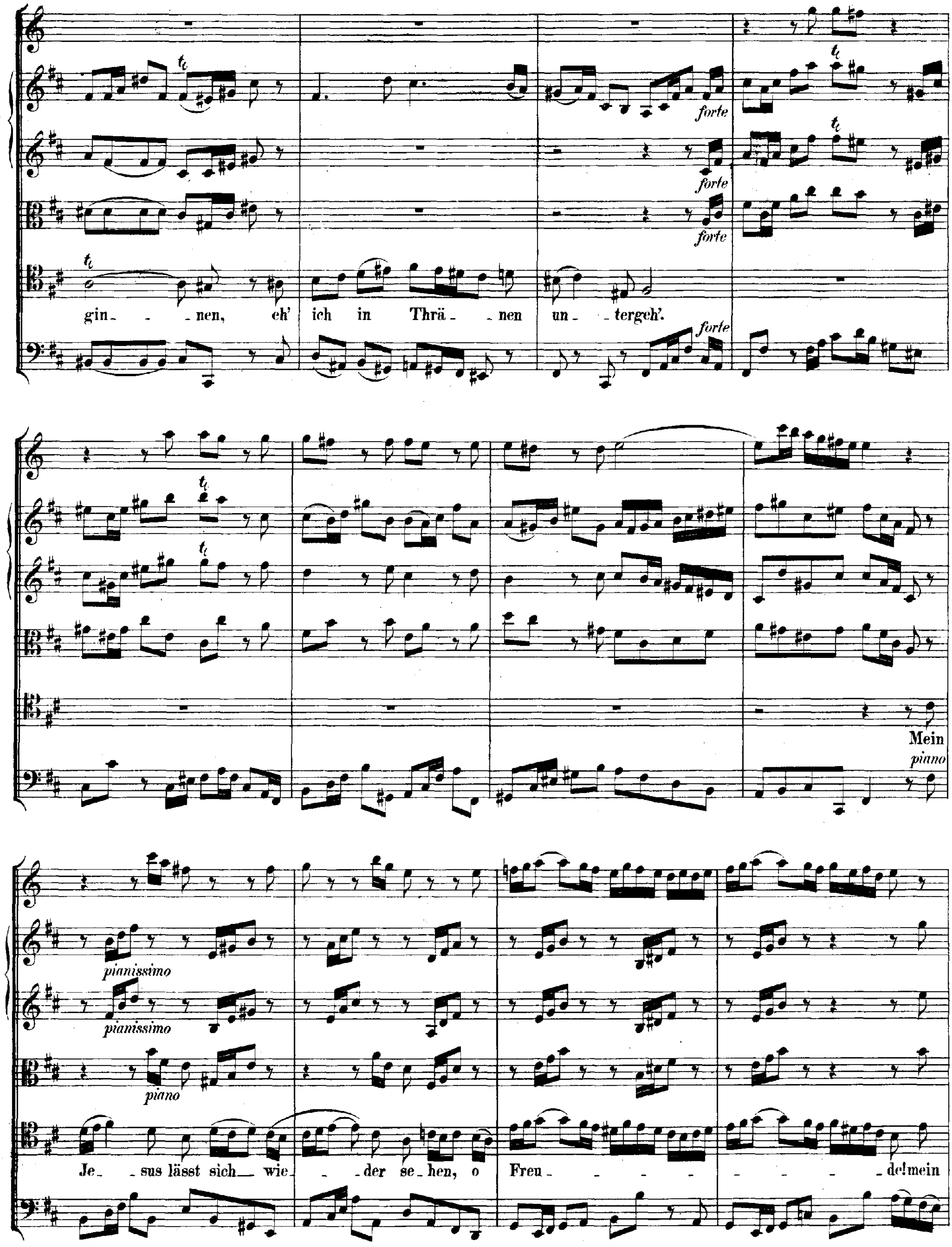

doch! er - bar- - - - - - - - - - - me dich! ach, hö - re doch!
Du su - chest ja nicht mein Ver - der - ben, wohl - an, so hofft mein Her - ze
noch, wohl - an, so hofft mein Her - ze noch, mein Her - ze noch, so hofft mein
Her - ze noch, mein Her - ze, wohl - an, so hofft
mein Her - ze noch, wohl - an, so hofft mein Her - ze noch.

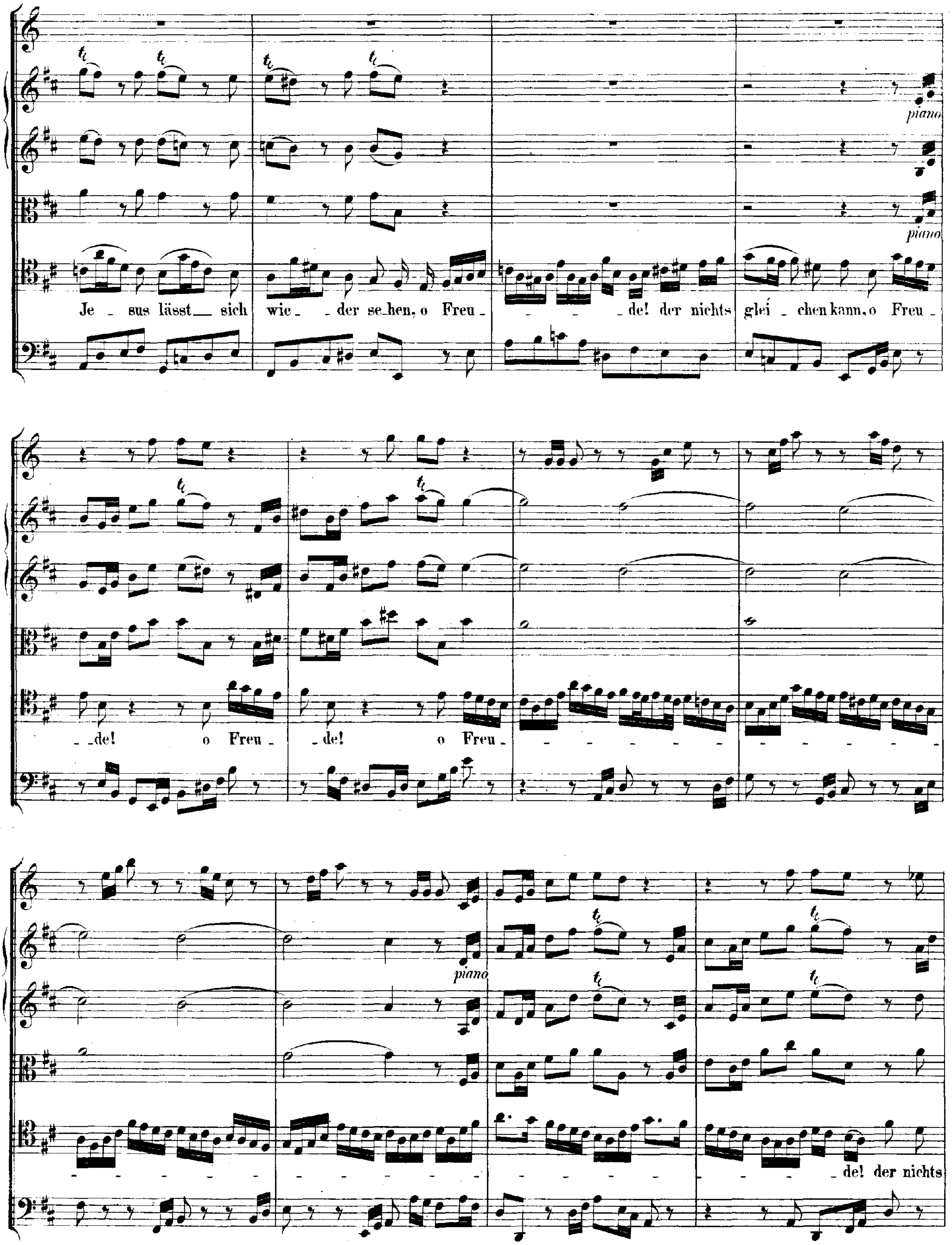

RECITATIV.
Alto.
Continuo.
Du wirst mich nach der Angst auch wie_der_um er_qui_cken; so will ich mich zu
dei_ner An_kunft schi_cken, ich trau_e dem Ver_hei_ssungs_wort, dass mei_ne Trau_rig_keit in
Freu_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _de soll ver_keh_ret wer_den.

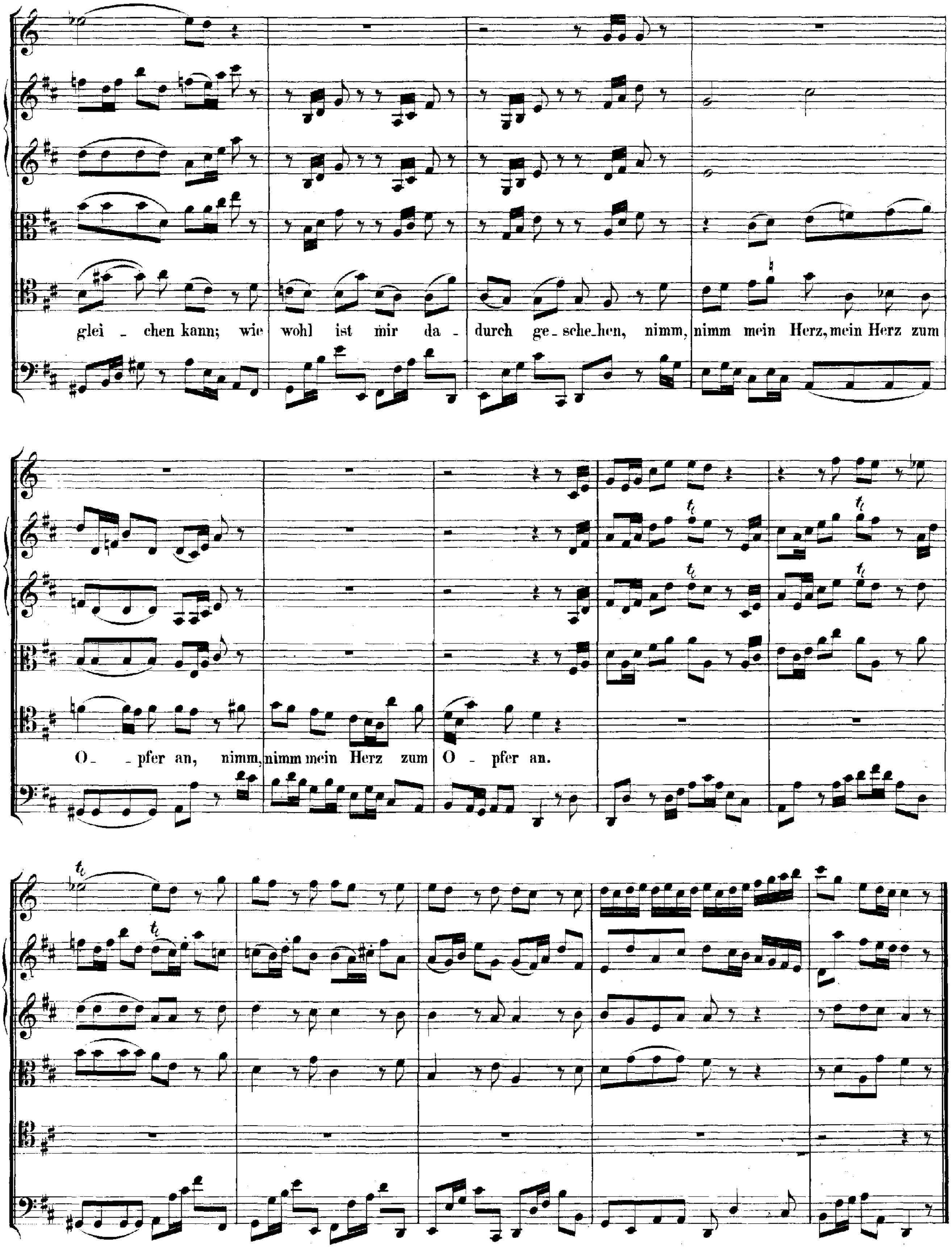
ARIE.


Tromba.
Oboe d'amore I. II. col Violino I.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Tenore.
Continuo.
pianissimo
pianissimo
pianissimo
pianissimo
Er - ho - let euch, er - ho - let euch, be -
trüb - te Stimmen, ihr thut euch sel - ber all - zu weh, ihr thut euch sel - ber all - zu weh, ihr

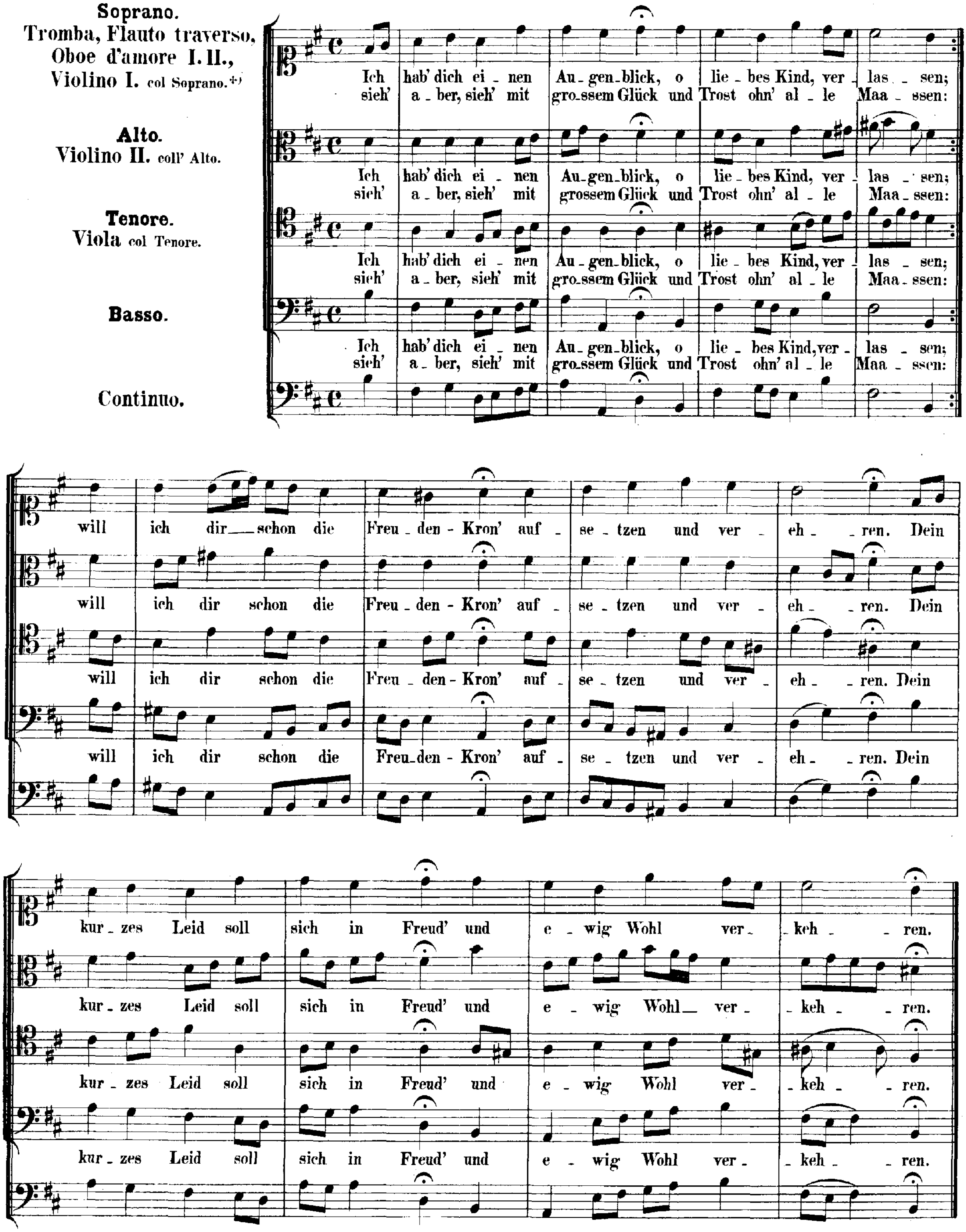

forte
forte
forte
thut euch sel - ber all - zu weh.
forte
pianissimo
pianissimo
piano
Lasst — von dem trau - ri -
piano
gen Beginnen, — eh' ich in Thrä - nen un - ter - geh', lasst von dem trau - ri - gen Be -


forte
forte
forte
gin- - -nen, eh' ich in Thrä- -nen un- -tergeh'.
forte
Mein
piano
pianissimo
pianissimo
piano
Je- sus lässt sich wie- -der se- hen, o Freu- - - - - - - - de! mein


piano
piano
Je - sus lässt sich wie - der se-hen, o Freu - - - de! der nichts glei - chen kann, o Freu -
- de! o Freu - de! o Freu -
piano
- de! der nichts


glei - chen kann; wie wohl ist mir da - durch ge - sche - hen, nimm, nimm mein Herz, mein Herz zum
O - pfer an, nimm, nimm mein Herz zum O - pfer an.

CHORAL. (Melodie: „Was mein Gott will“.)



+) Die kleine Flöte schweigt.

Cantate

Am Sonntage Misericordias Domini

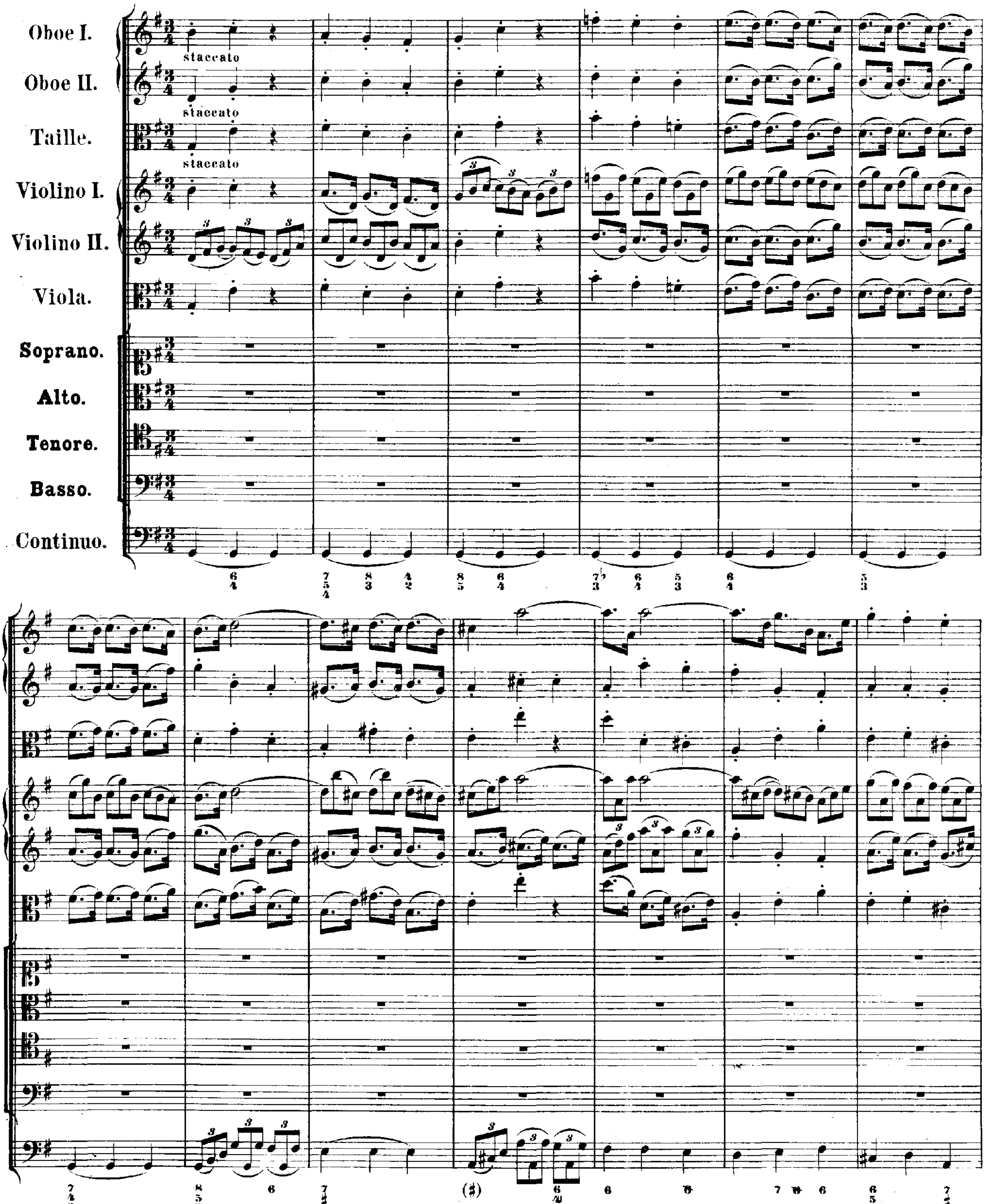
„Du Hirte Israel, höre."

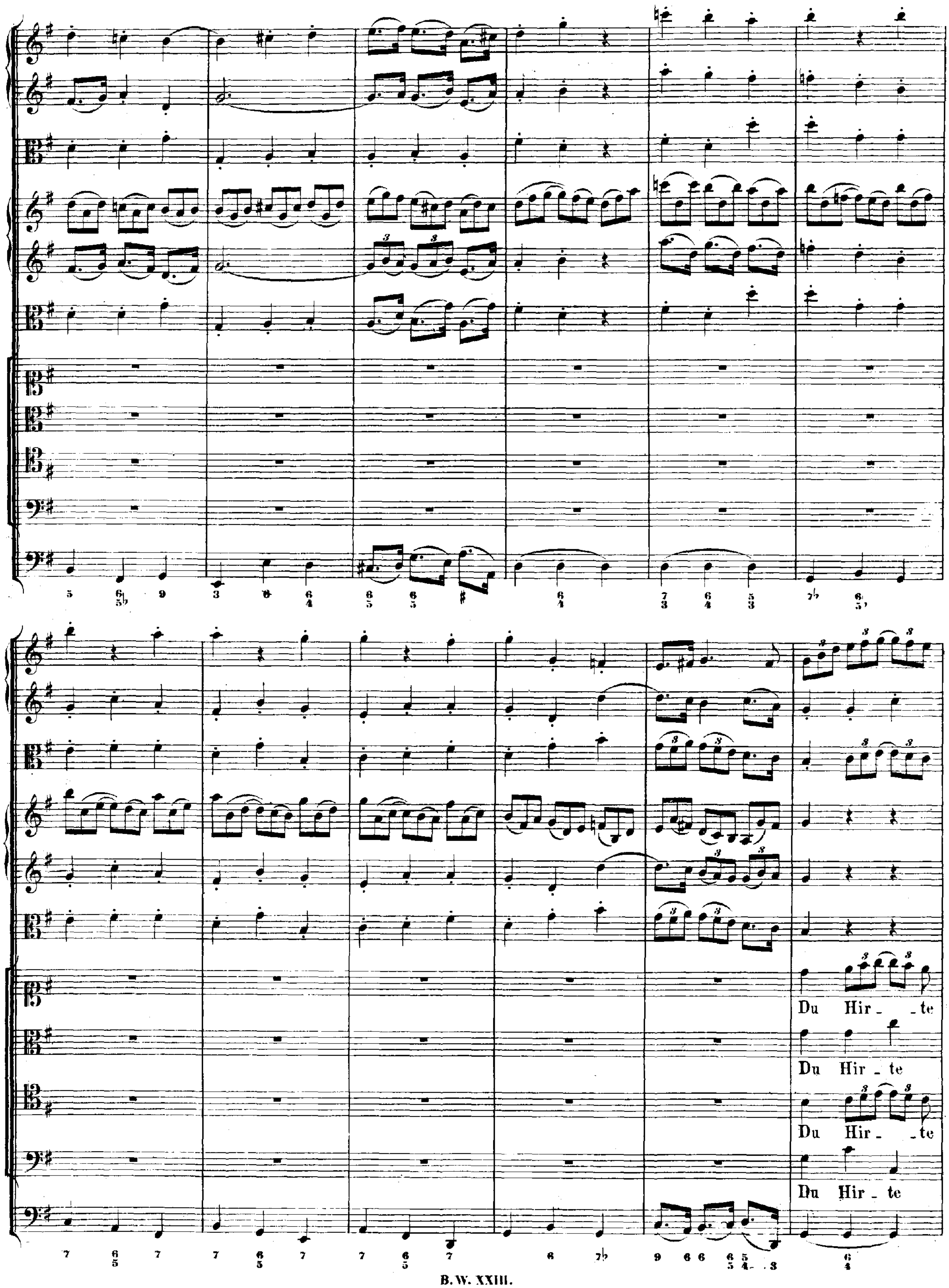
Psalm 80, V. 2.

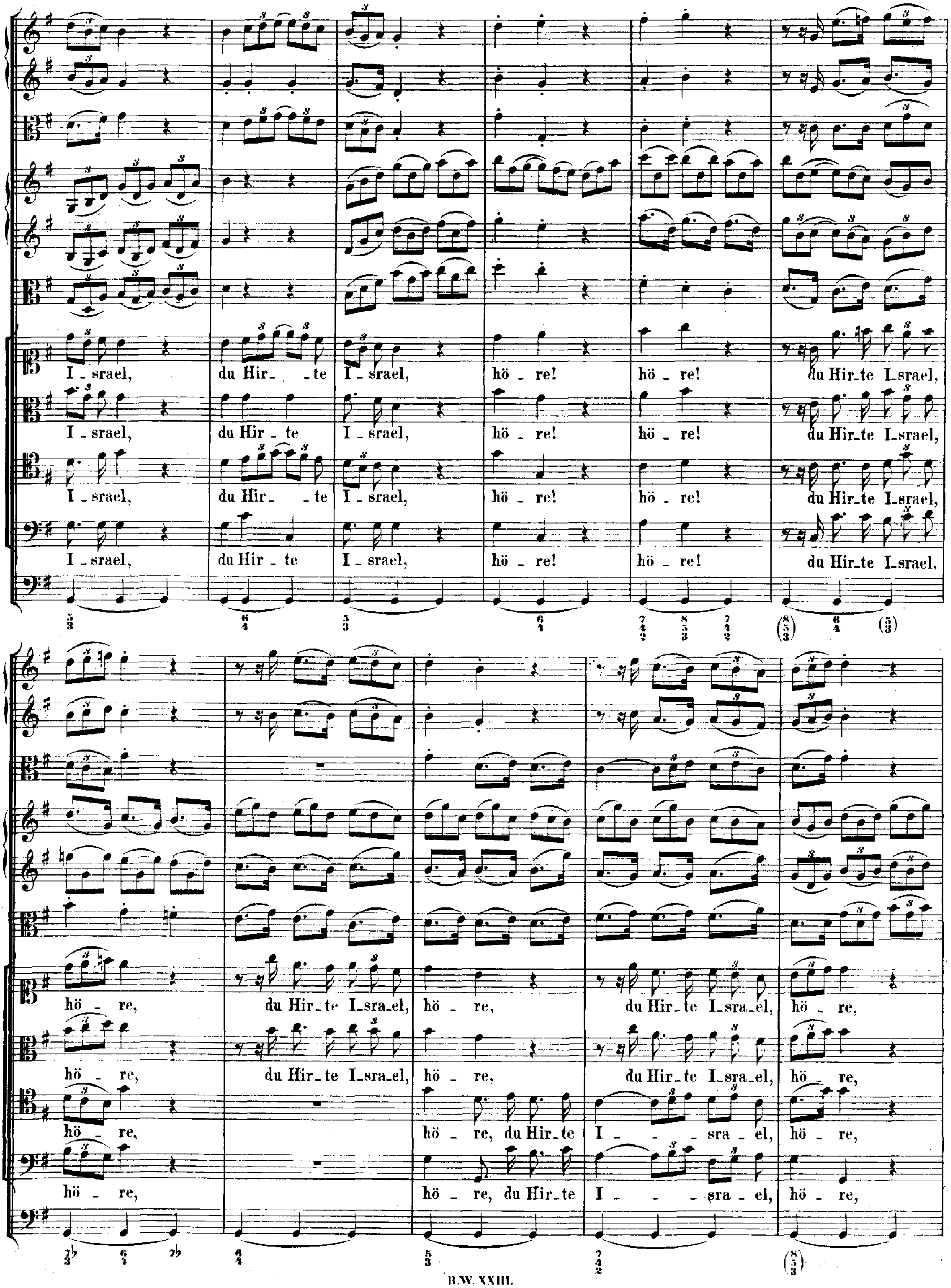
No. 104.

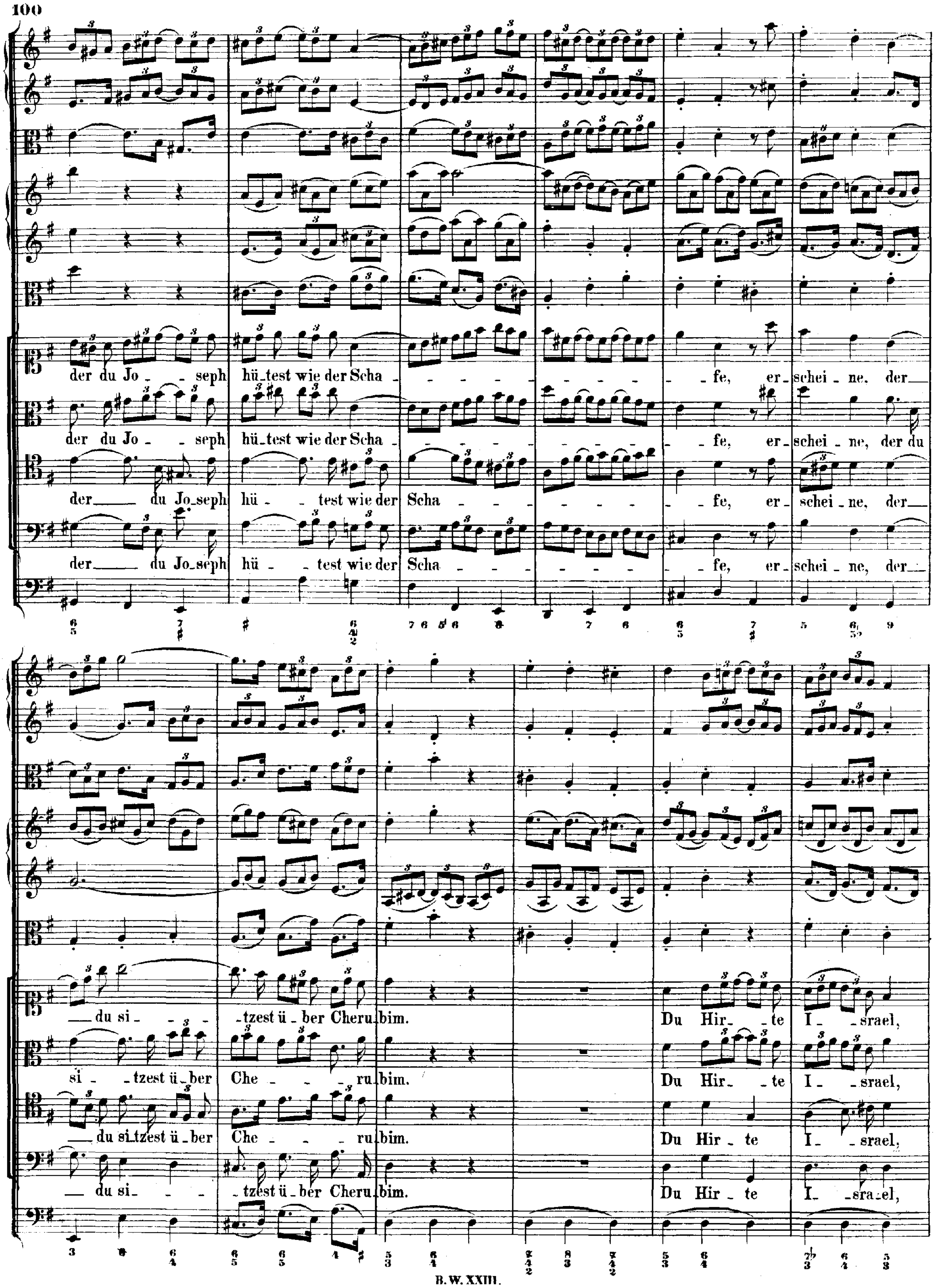
Dominica Misericordias Domini.

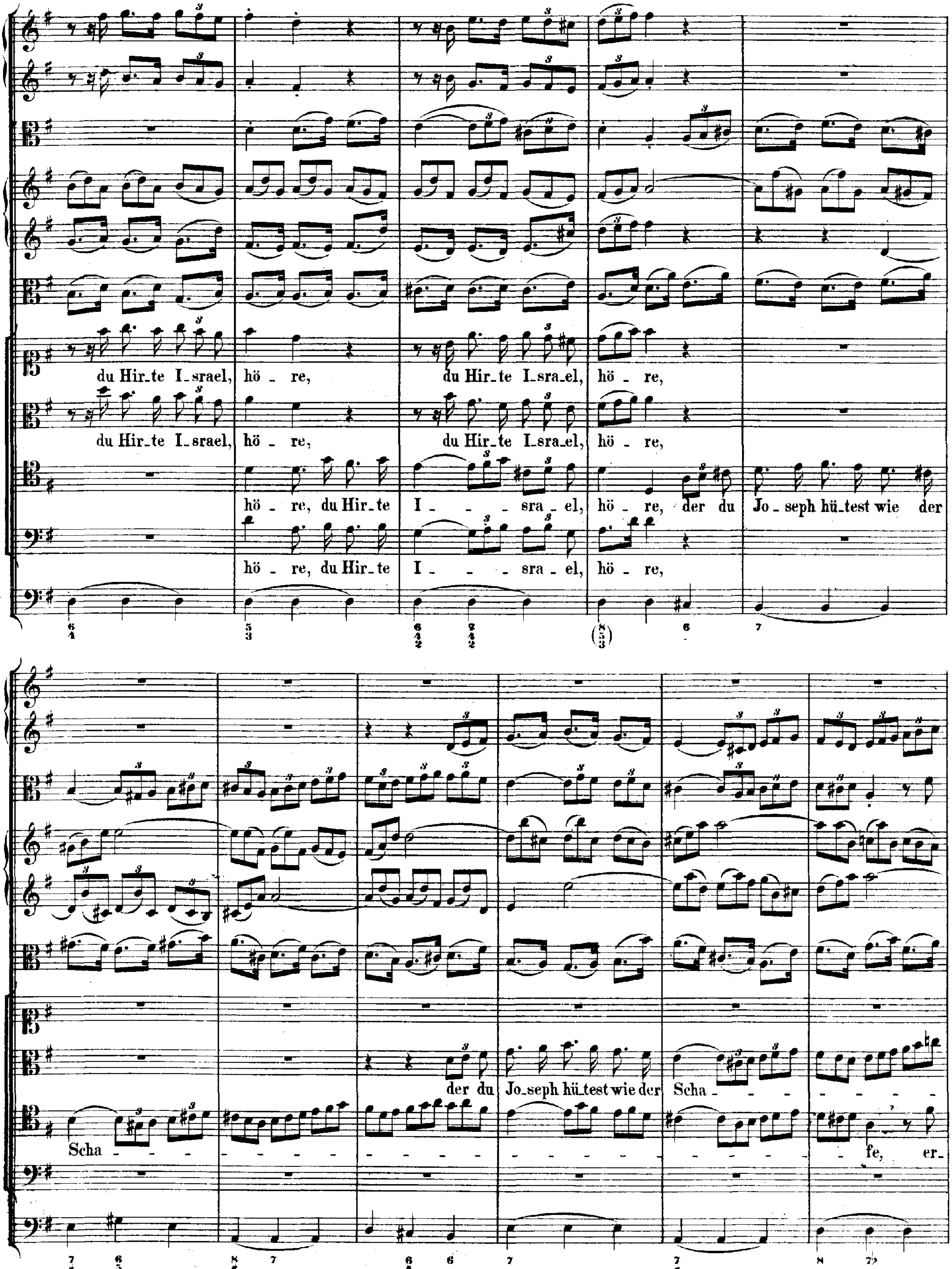
„Du Hirte Israel, höre."

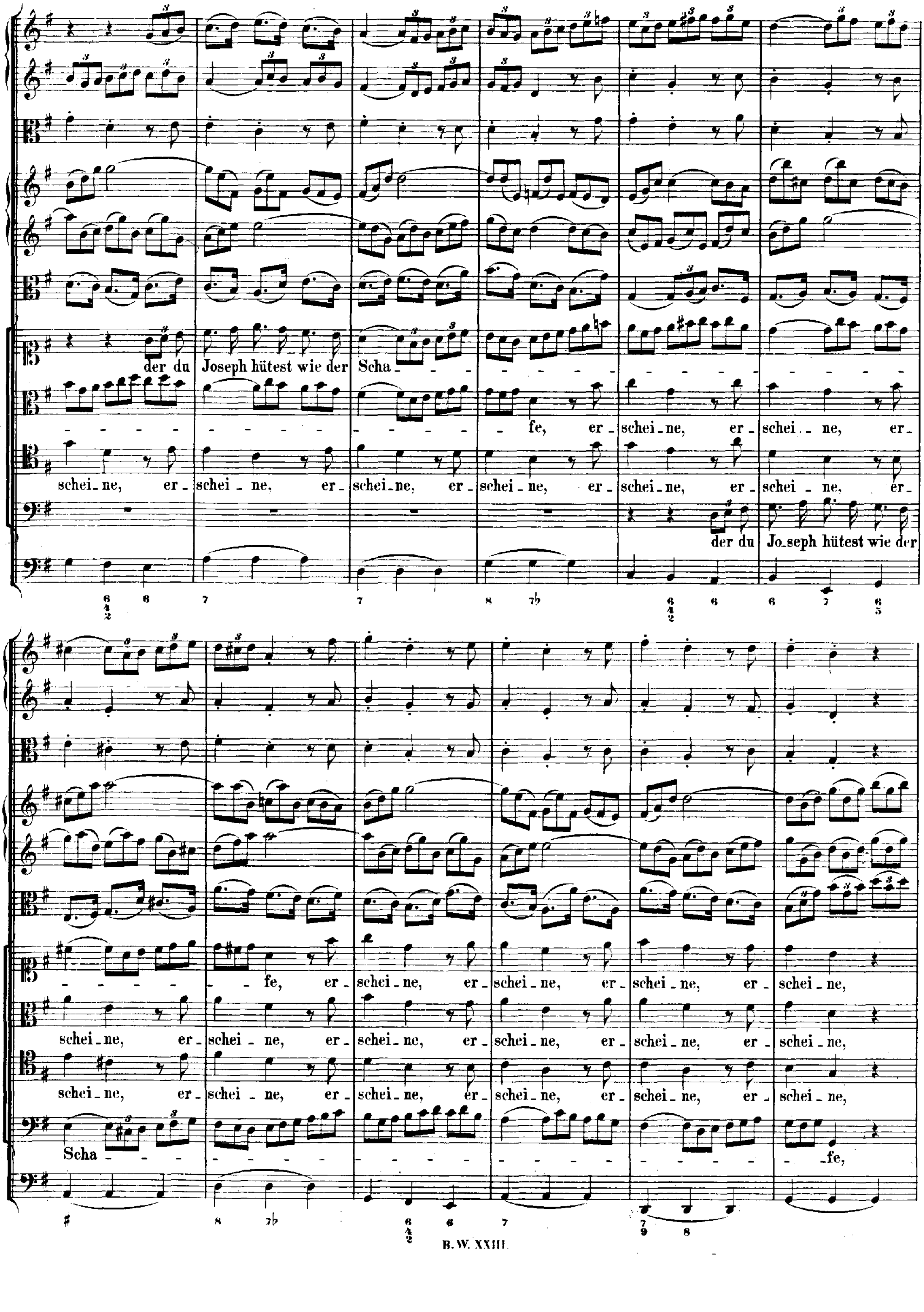


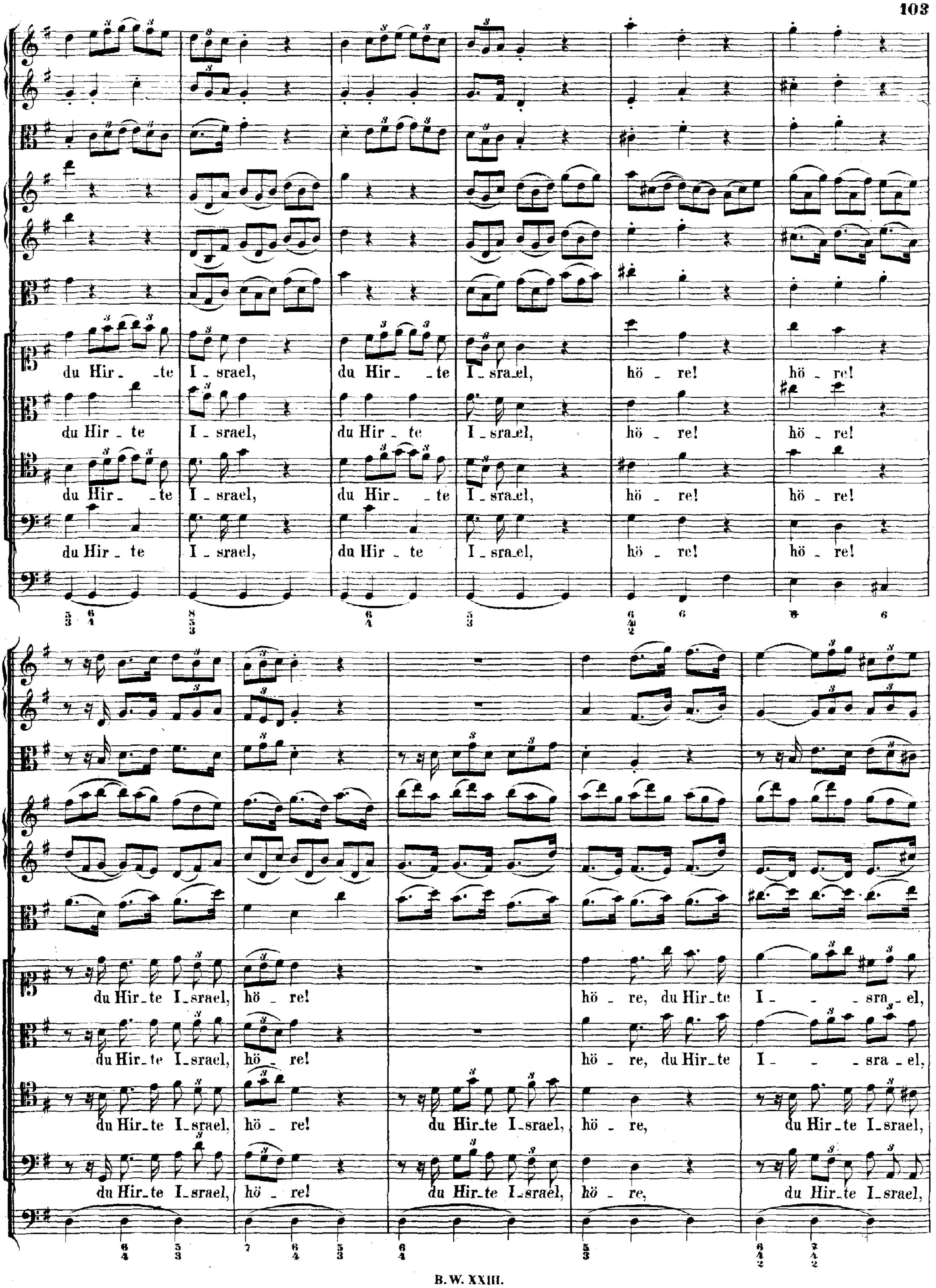

Du Hir - te
Du Hir - te
Du Hir - te
Du Hir - te

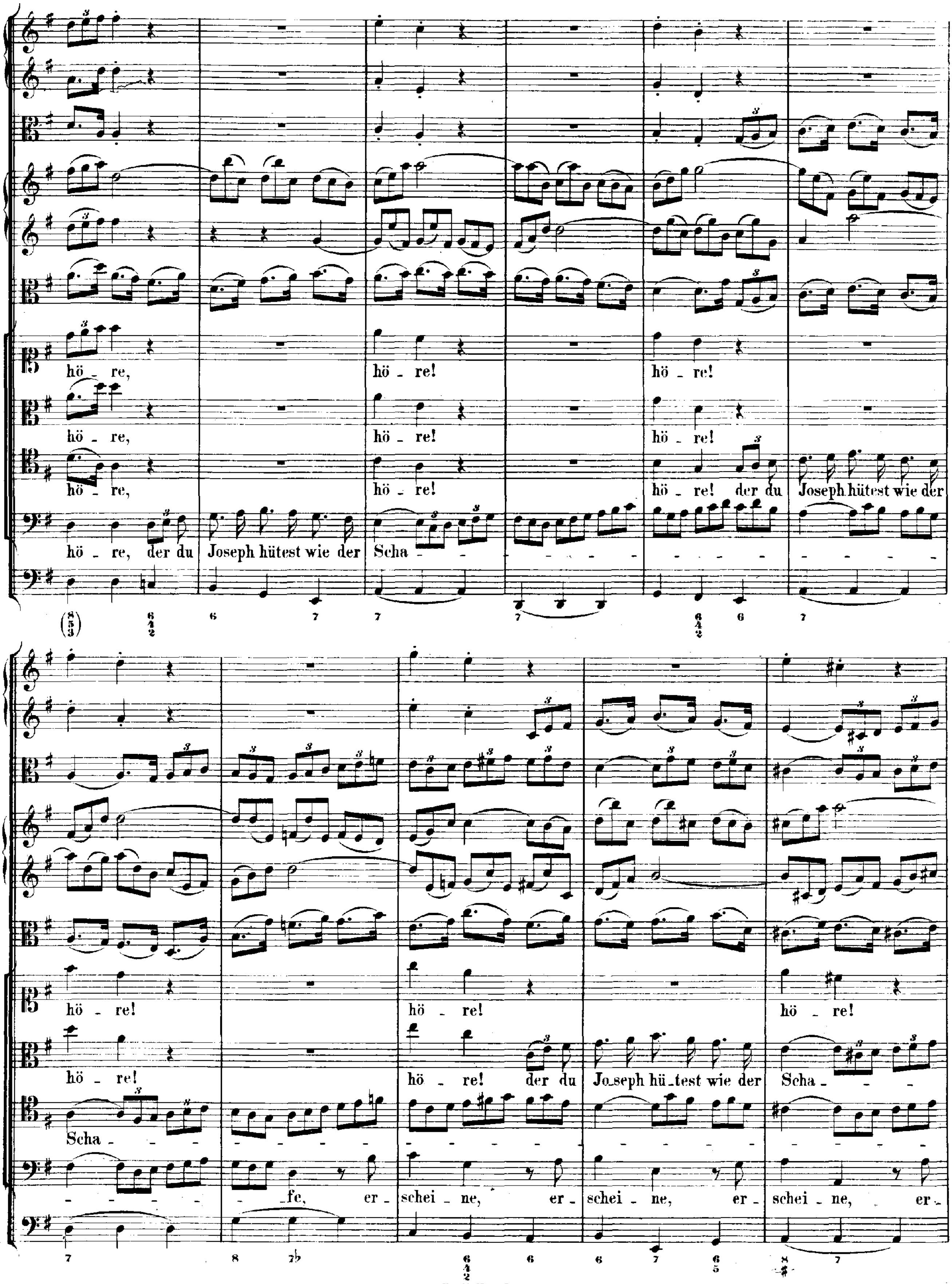

I - srael, du Hir - te I - srael, hö - re! hö - re! du Hir-te I-srael,
hö - re, du Hir-te I-sra-el, hö - re, du Hir-te I-sra-el, hö - re,
hö - re, du Hir-te I - - - sra - el, hö - re,

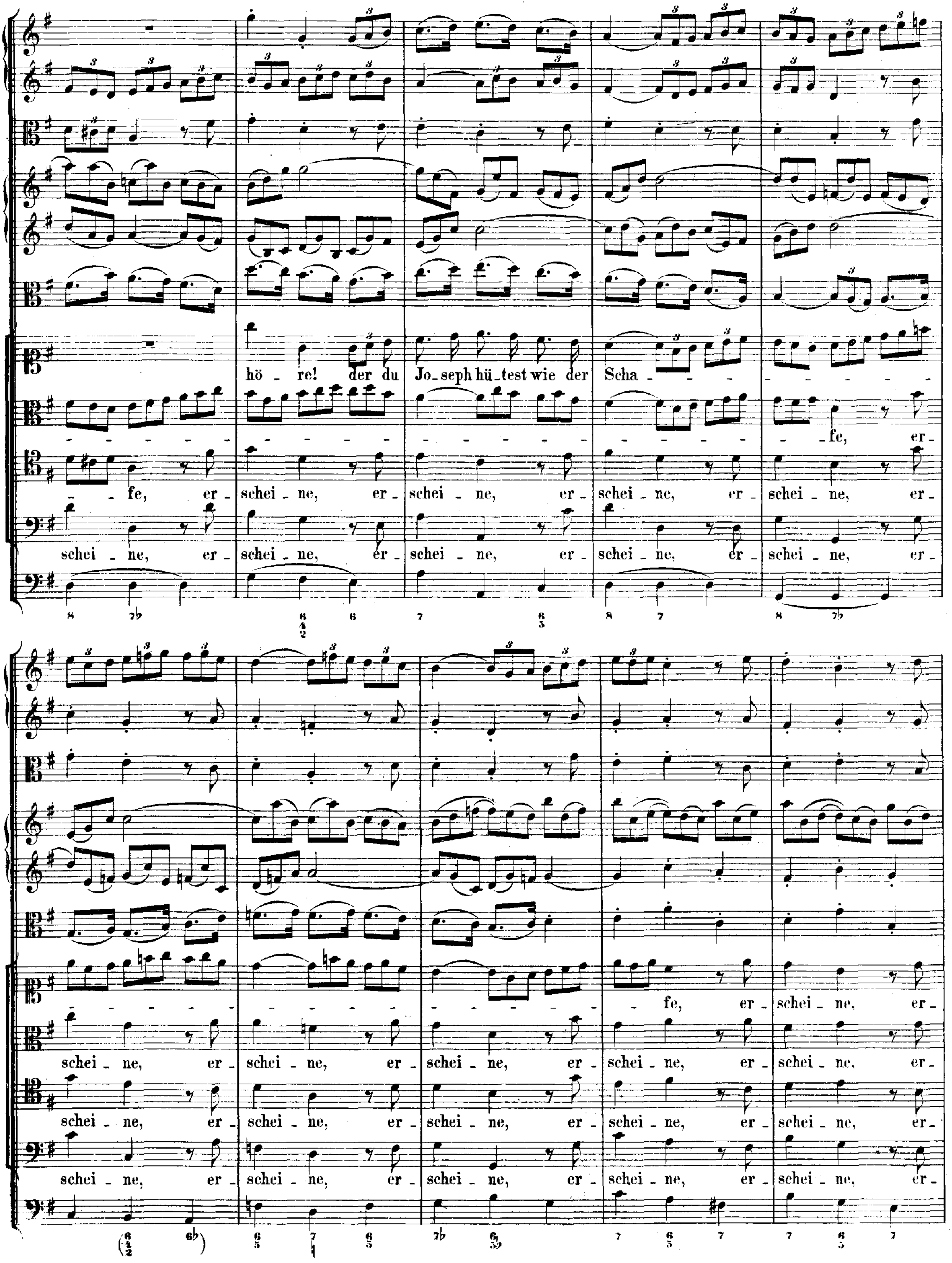

der du Jo - seph hü-test wie der Scha - fe, er- schei - ne. der
der du Jo - seph hü-test wie der Scha - fe, er- schei - ne, der du
der du Jo-seph hü - test wie der Scha - fe, er- schei - ne, der
der du Jo-seph hü - test wie der Scha - fe, er- schei - ne, der
du si - tzest ü - ber Cheru - bim. Du Hir - te I - srael,
si - tzest ü - ber Che - ru - bim. Du Hir - te I - srael,
du si-tzest ü - ber Che - ru - bim. Du Hir - te I - srael,
du si - tzest ü - ber Cheru - bim. Du Hir - te I - srael,

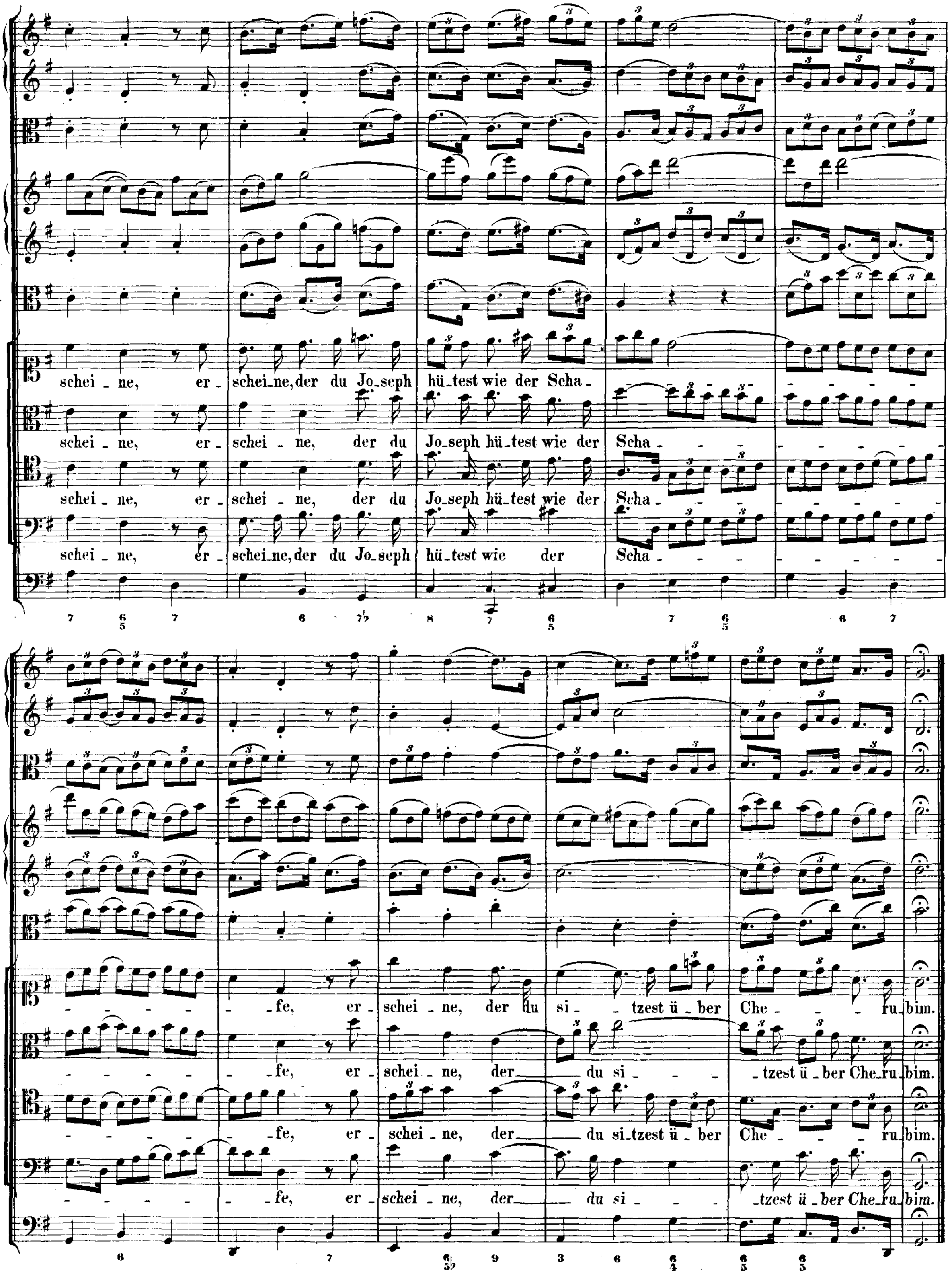

du Hir-te I-srael, hö - re, du Hir-te I-sra-el, hö - re,
du Hir-te I-srael, hö - re, du Hir-te I-sra-el, hö - re,
hö - re, du Hir-te I - - - sra - el, hö - re, der du Jo - seph hü-test wie der
hö - re, du Hir-te I - - - sra - el, hö - re,
der du Jo-seph hü-test wie der Scha - - - - - - -
Scha - - - - - - - - - - - - - - - fe, er-

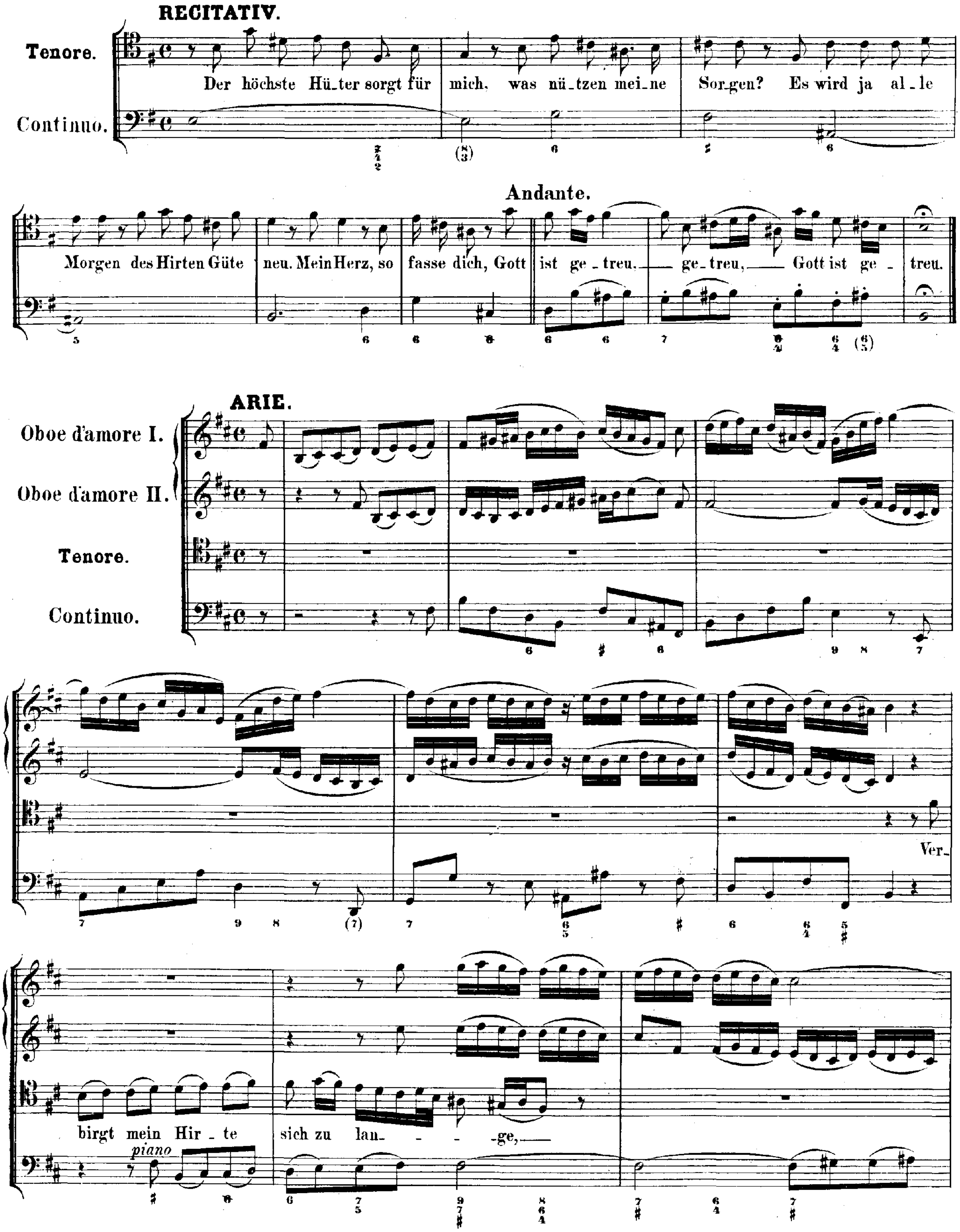

der du Joseph hütest wie der Scha - - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - fe, er - schei - ne, er - schei . - ne, er -
schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er -
der du Jo - seph hütest wie der
- - - - - - - fe, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne,
schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne,
schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne,
Scha - - - - - - - - - - - - - - - - - fe,

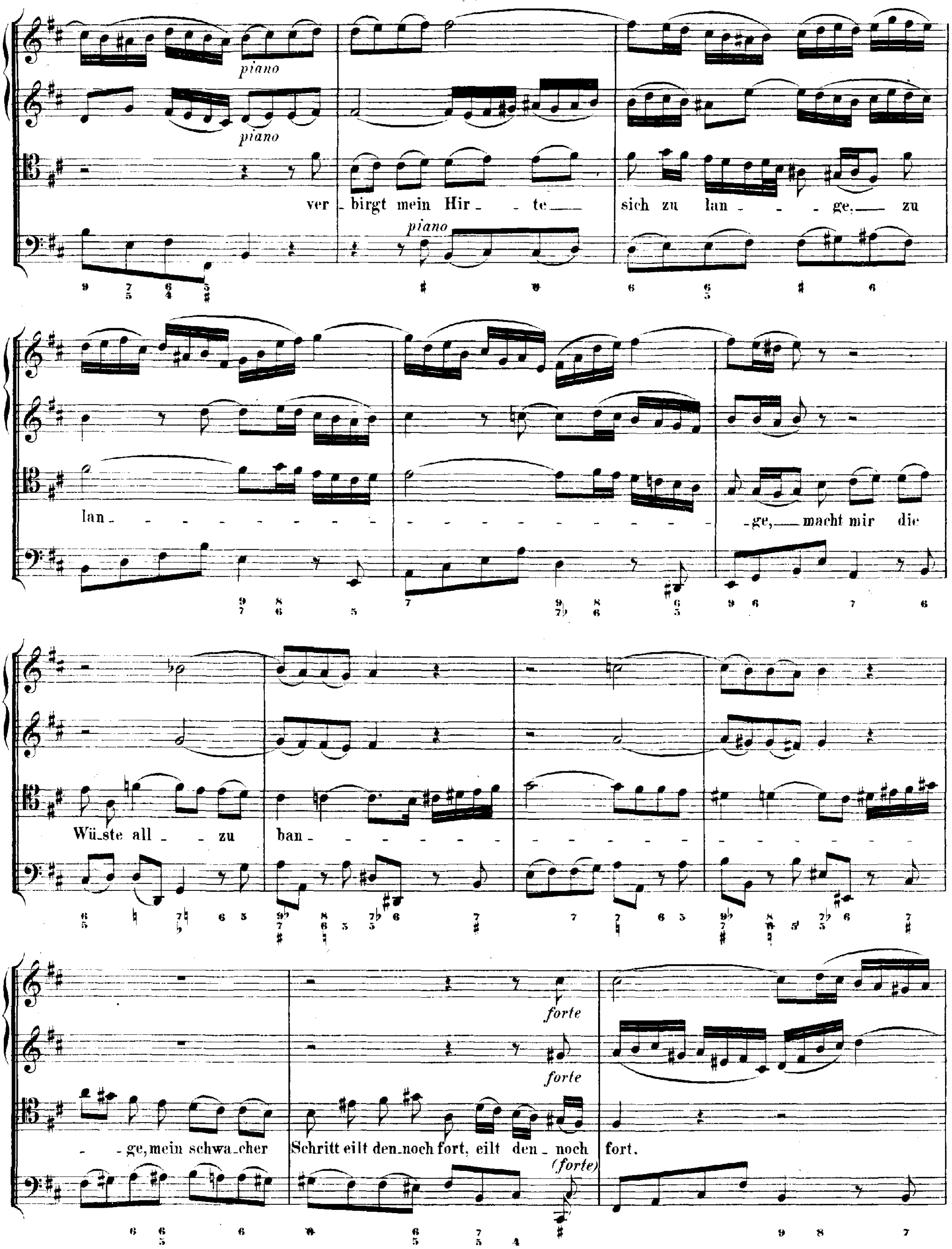

du Hir_ _te I_srael, du Hir_ _te I_sra_el, hö_re! hö_re!
du Hir_te I_srael, du Hir_te I_sra_el, hö_re! hö_re!
du Hir_ _te I_srael, du Hir_ _te I_sra_el, hö_re! hö_re!
du Hir_te I_srael, du Hir_te I_sra_el, hö_re! hö_re!
du Hir_te I_srael, hö_re! hö_re, du Hir_te I_ _ _sra_el,
du Hir_te I_srael, hö_re! hö_re, du Hir_te I_ _ _sra_el,
du Hir_te I_srael, hö_re! du Hir_te I_srael, hö_re, du Hir_te I_srael,
du Hir_te I_srael, hö_re! du Hir_te I_srael, hö_re, du Hir_te I_srael,

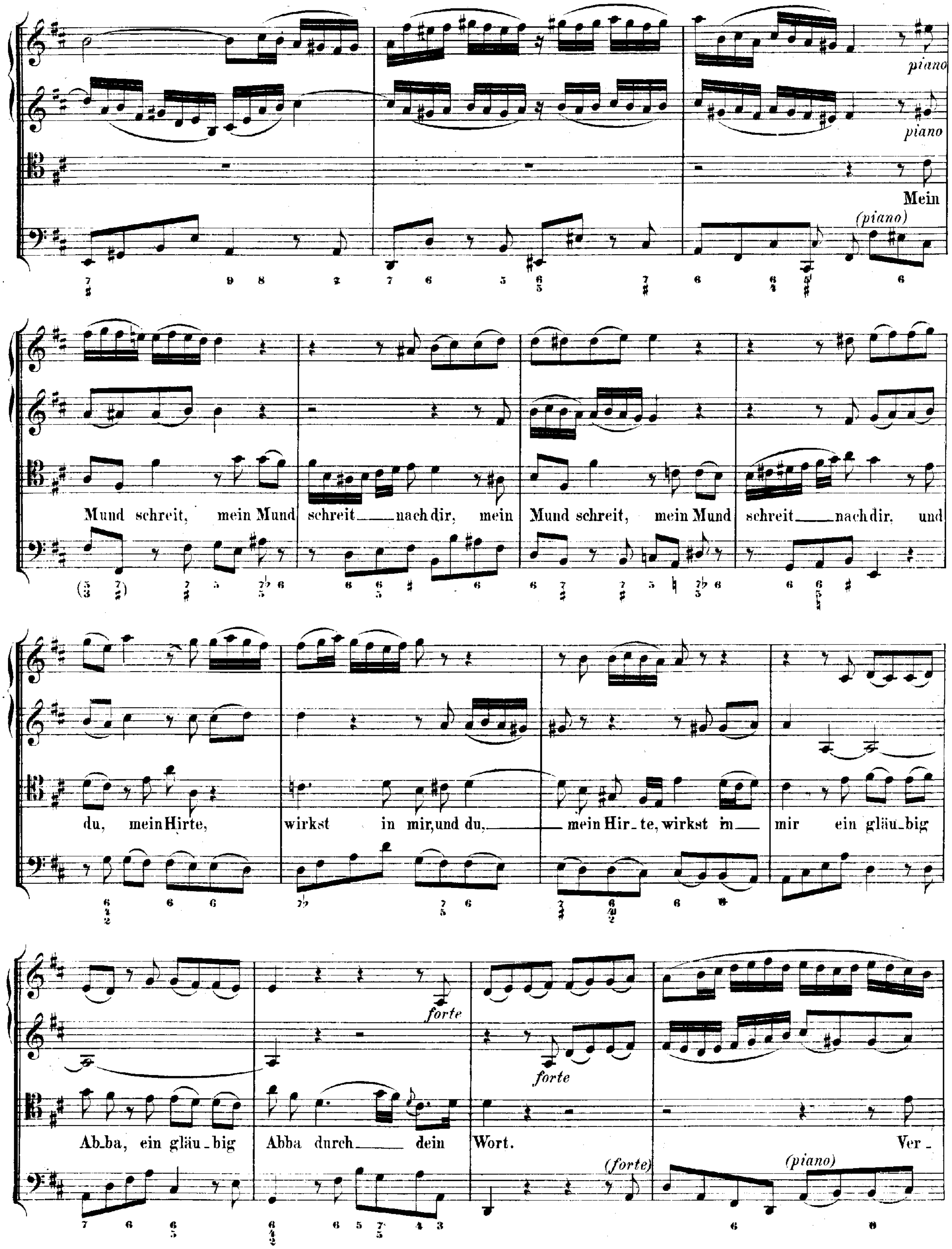

hö - re,
hö - re!
hö - re!
hö - re,
hö - re!
hö - re!
hö - re,
hö - re!
hö - re! der du Joseph hütest wie der
hö - re, der du Joseph hütest wie der Scha - - - - - - - - - - - - - - - -
hö - re!
hö - re!
hö - re!
hö - re!
hö - re! der du Jo_seph hü_test wie der Scha - - -
Scha -
- - - - - - fe, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er -

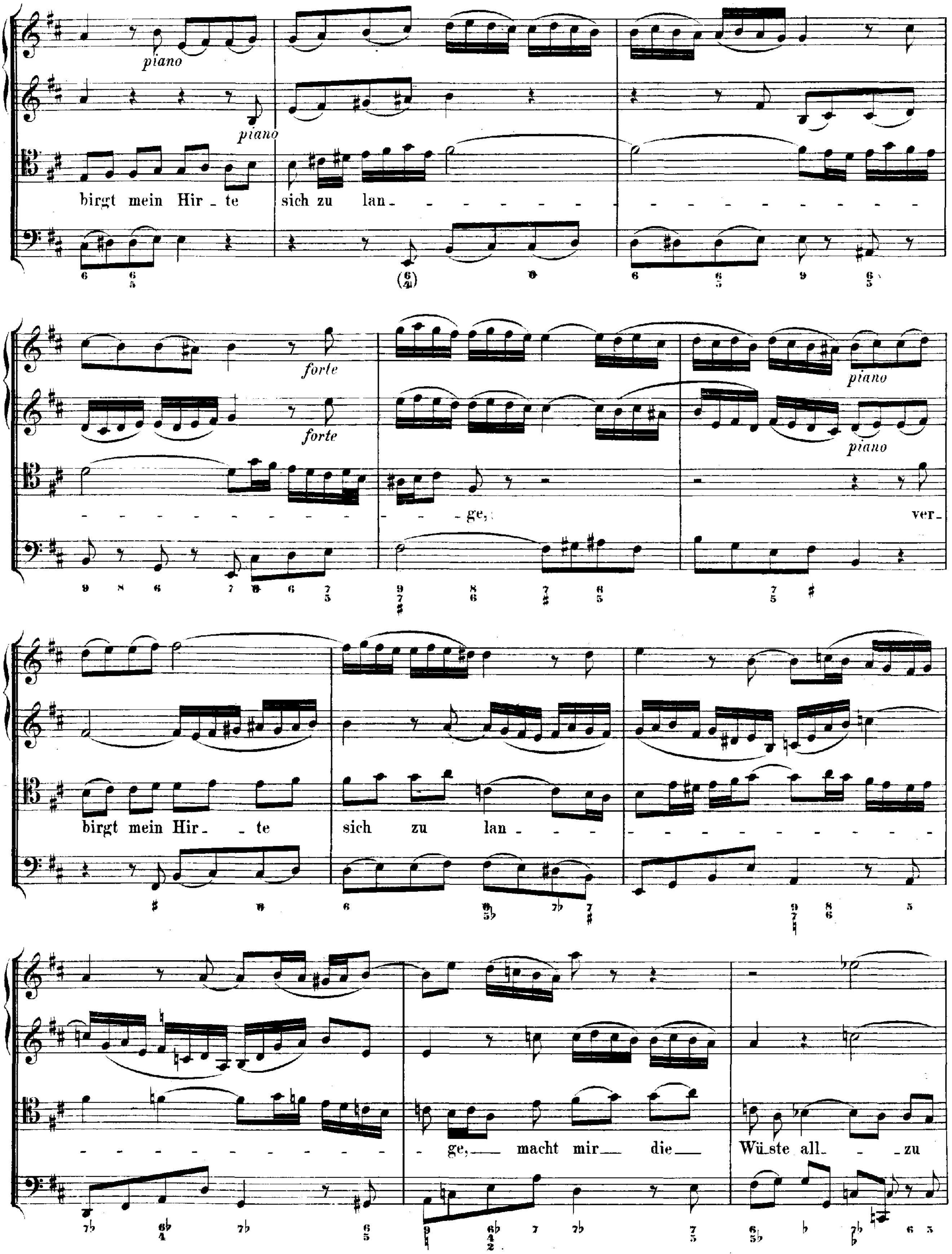

hö - re! der du Jo - seph hü - test wie der Scha - - - - - - - - - - - fe, er -
- fe, er -
- fe, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er -
schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er -
- - - - - - - - - - - - - fe, er - schei - ne, er -
schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er -
schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er -
schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er -

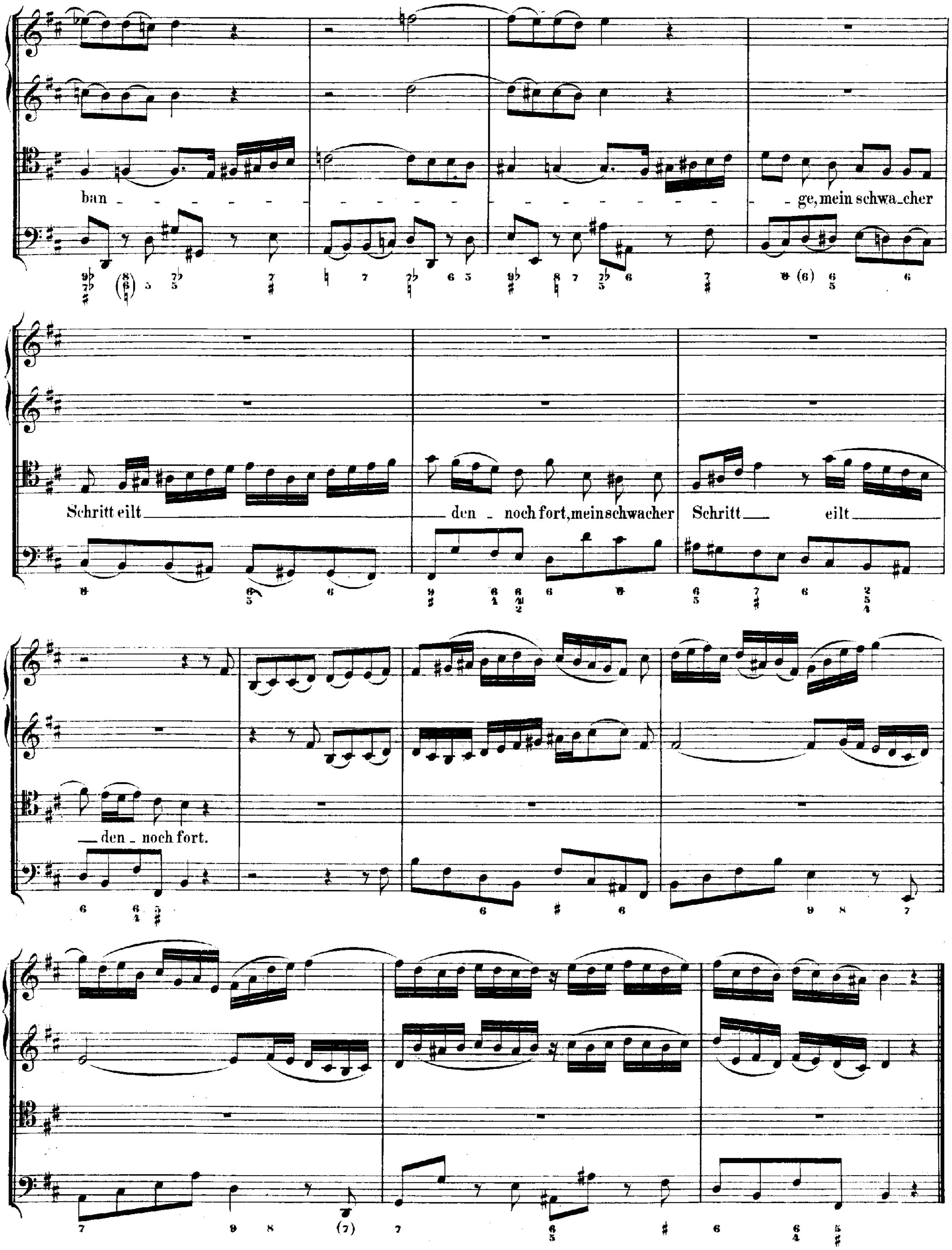

schei _ ne, er _ schei_ne, der du Jo_seph hü_test wie der Scha _
schei _ ne, er _ schei _ ne, der du Jo_seph hü_test wie der Scha _
schei _ ne, er _ schei _ ne, der du Jo_seph hü_test wie der Scha _
schei _ ne, er _ schei_ne, der du Jo_seph hü_test wie der Scha _
7 6 5 7 6 7♭ 8 7 6 5 7 6 5 6 7
_fe, er _ schei _ ne, der du si _ tzest ü _ ber Che _ ru_bim.
_fe, er _ schei _ ne, der du si _ tzest ü _ ber Che_ru_bim.
_fe, er _ schei _ ne, der du si_tzest ü _ ber Che _ ru_bim.
_fe, er _ schei _ ne, der du si _ tzest ü _ ber Che_ru_bim.
6 7 6 5♭ 9 3 6 6 4 6 5 6 5


RECITATIV.
Tenore.
Continuo.
Der höchste Hü_ter sorgt für mich, was nü_tzen mei_ne Sor_gen? Es wird ja al_le
Morgen des Hirten Güte neu. Mein Herz, so fasse dich, Gott ist ge_treu. ge_treu, Gott ist ge_treu.
Andante.
ARIE.
Oboe d'amore I.
Oboe d'amore II.
Tenore.
Continuo.
Ver_
birgt mein Hir_te sich zu lan_ _ _ge,
piano

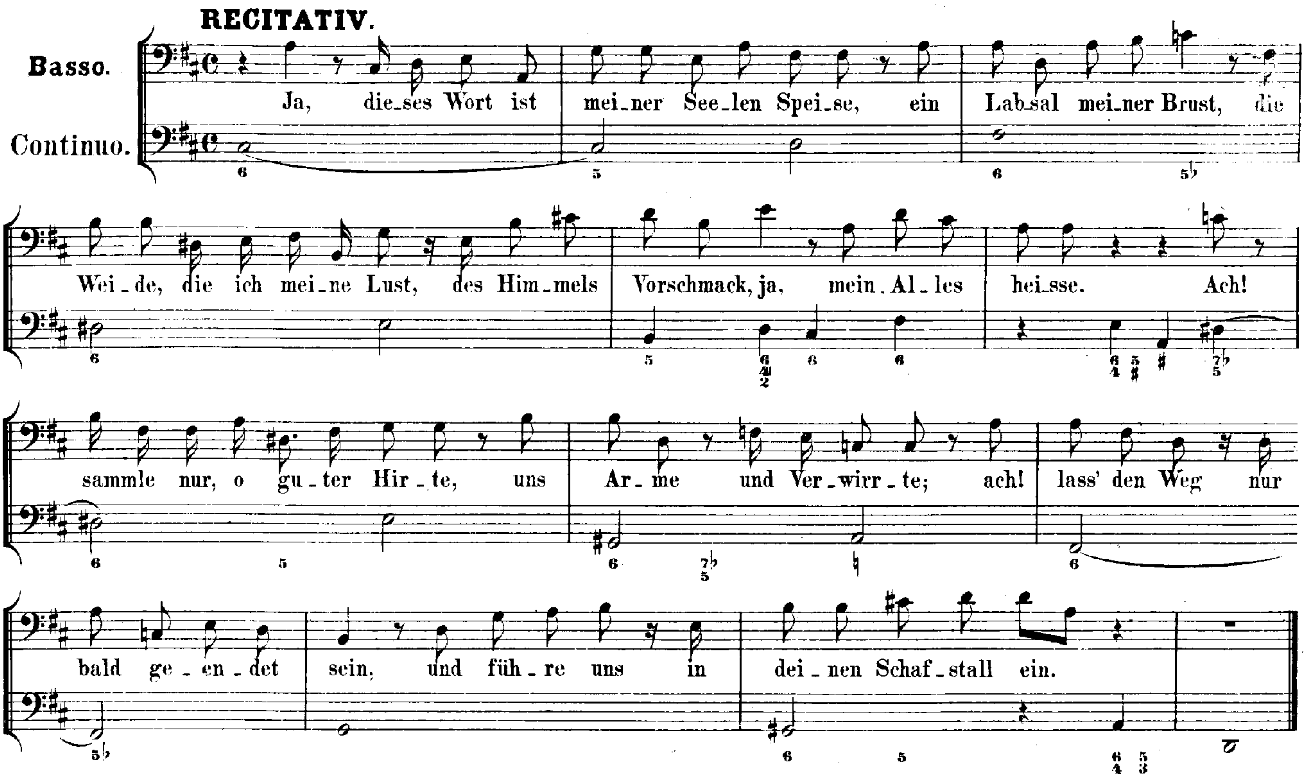

piano
piano
ver - birgt mein Hir - te
piano
sich zu lan - ge, zu
lan - ge, macht mir die
Wü-ste all - zu
ban -
- ge, mein schwa-cher
Schritt eilt den-noch fort, eilt den-noch
fort.
forte
forte
(forte)


piano
piano
Mein
(piano)
Mund schreit, mein Mund schreit nach dir, mein Mund schreit, mein Mund schreit nach dir, und
du, mein Hirte, wirkst in mir, und du, mein Hir_te, wirkst in mir ein gläu_big
Ab_ba, ein gläu_big Abba durch dein Wort. Ver_
forte
forte
(forte)
(piano)

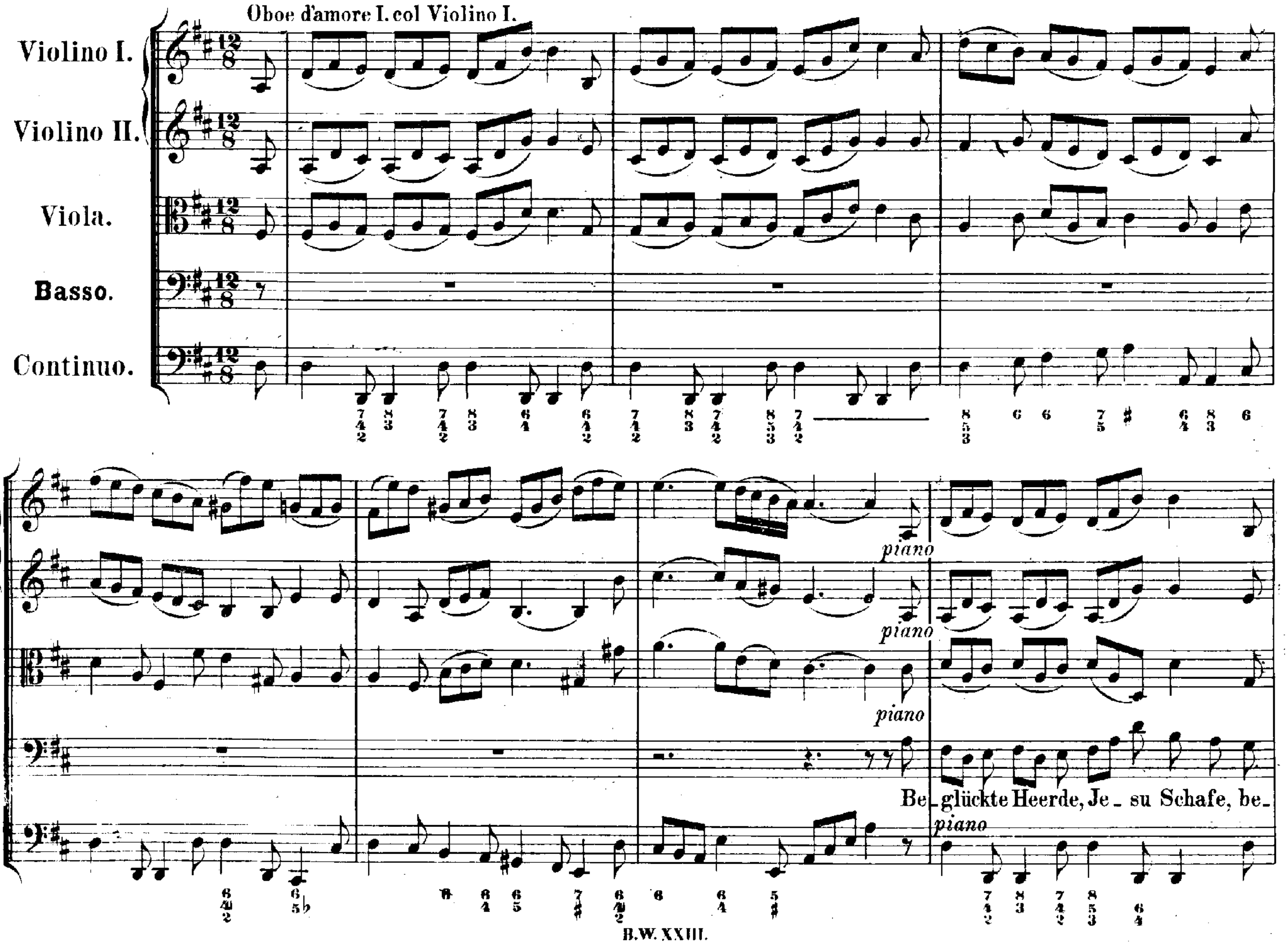

piano
piano
birgt mein Hir - te
sich zu lan -
forte
forte
ge,
piano
piano
ver -
birgt mein Hir - te
sich zu lan -
ge, macht mir die Wü - ste all - zu

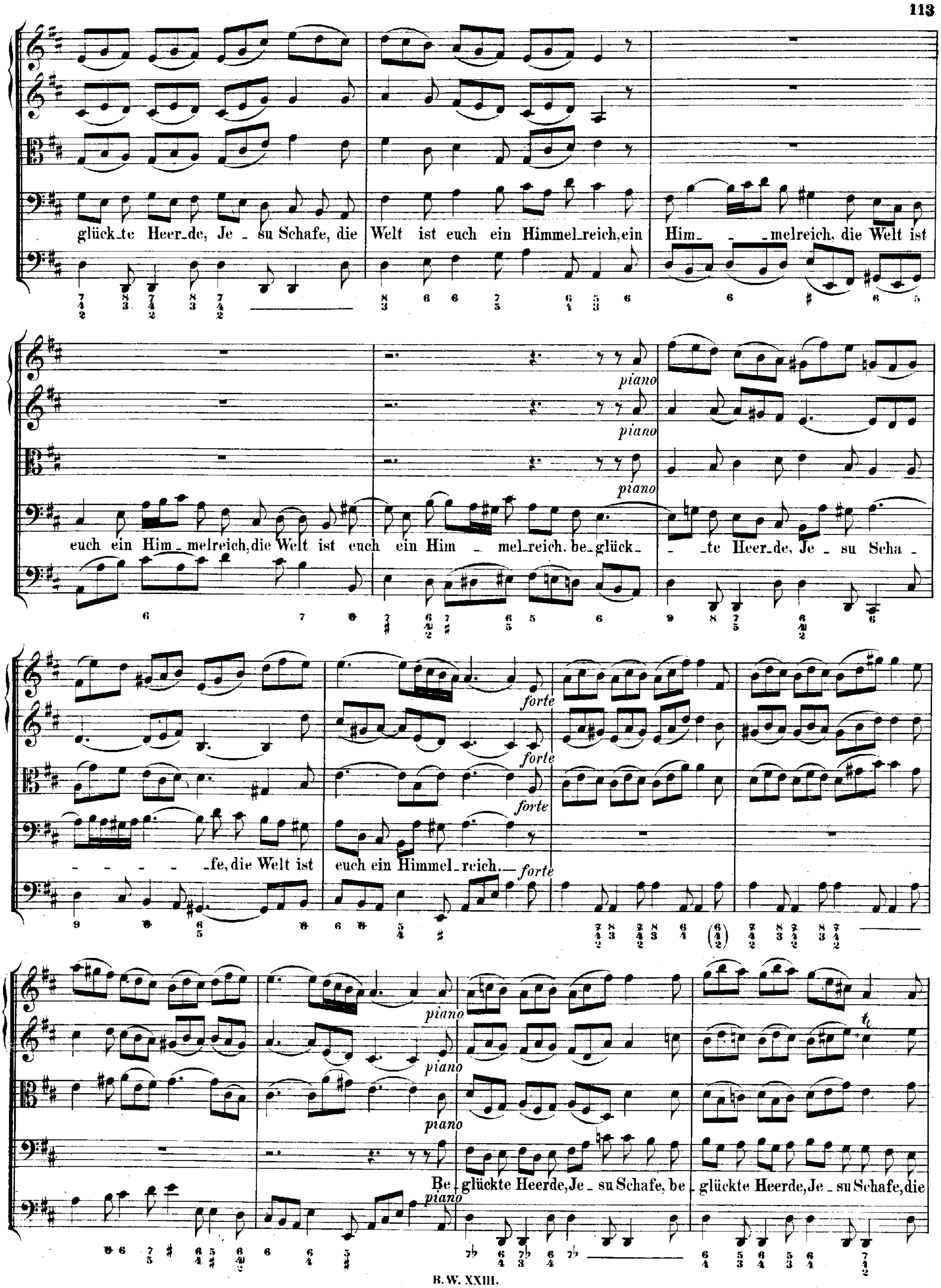

ban
ge, mein schwa_cher
Schritt eilt
den _ noch fort, mein schwacher
Schritt
eilt
den _ noch fort.

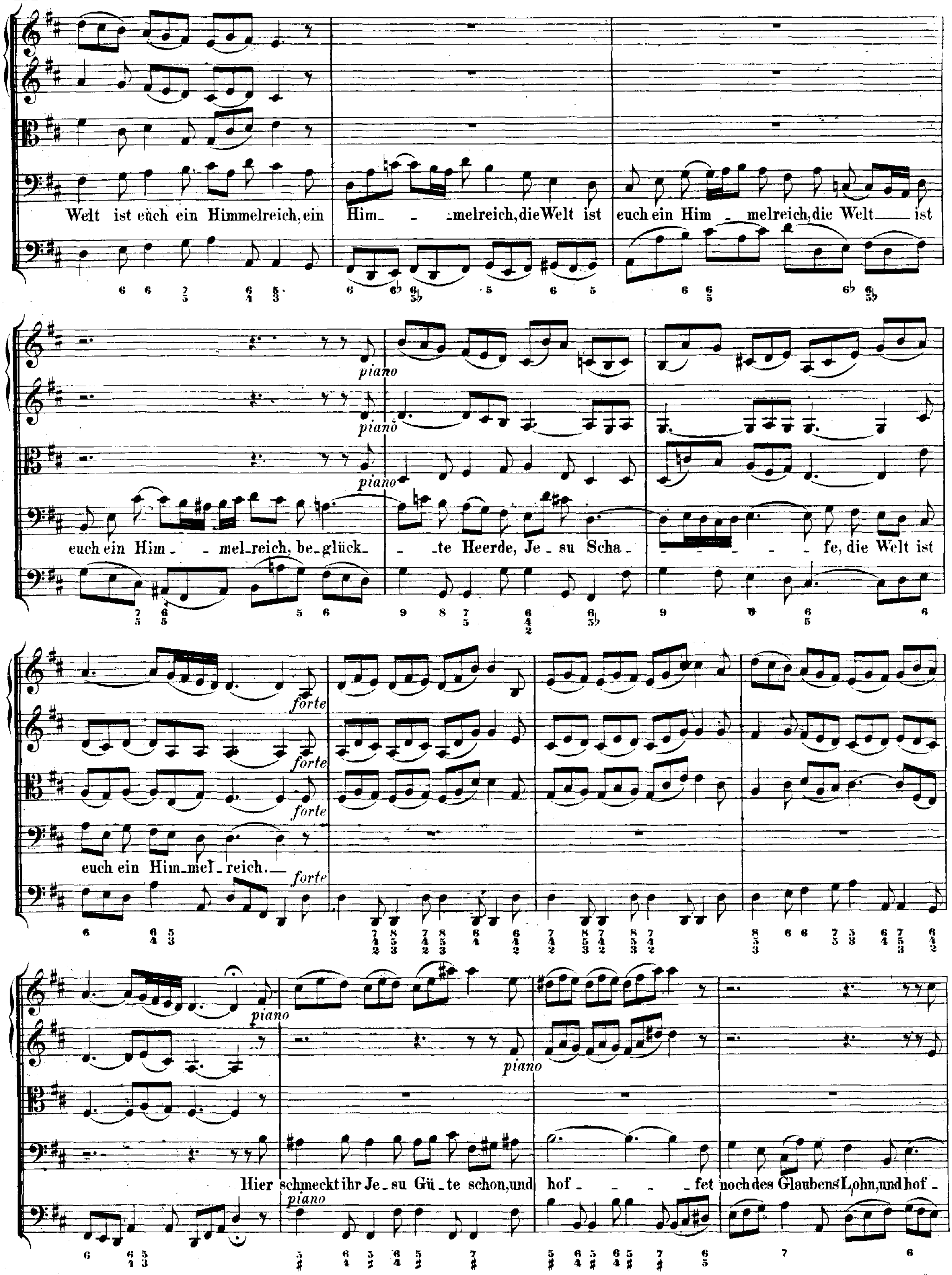
RECITATIV.

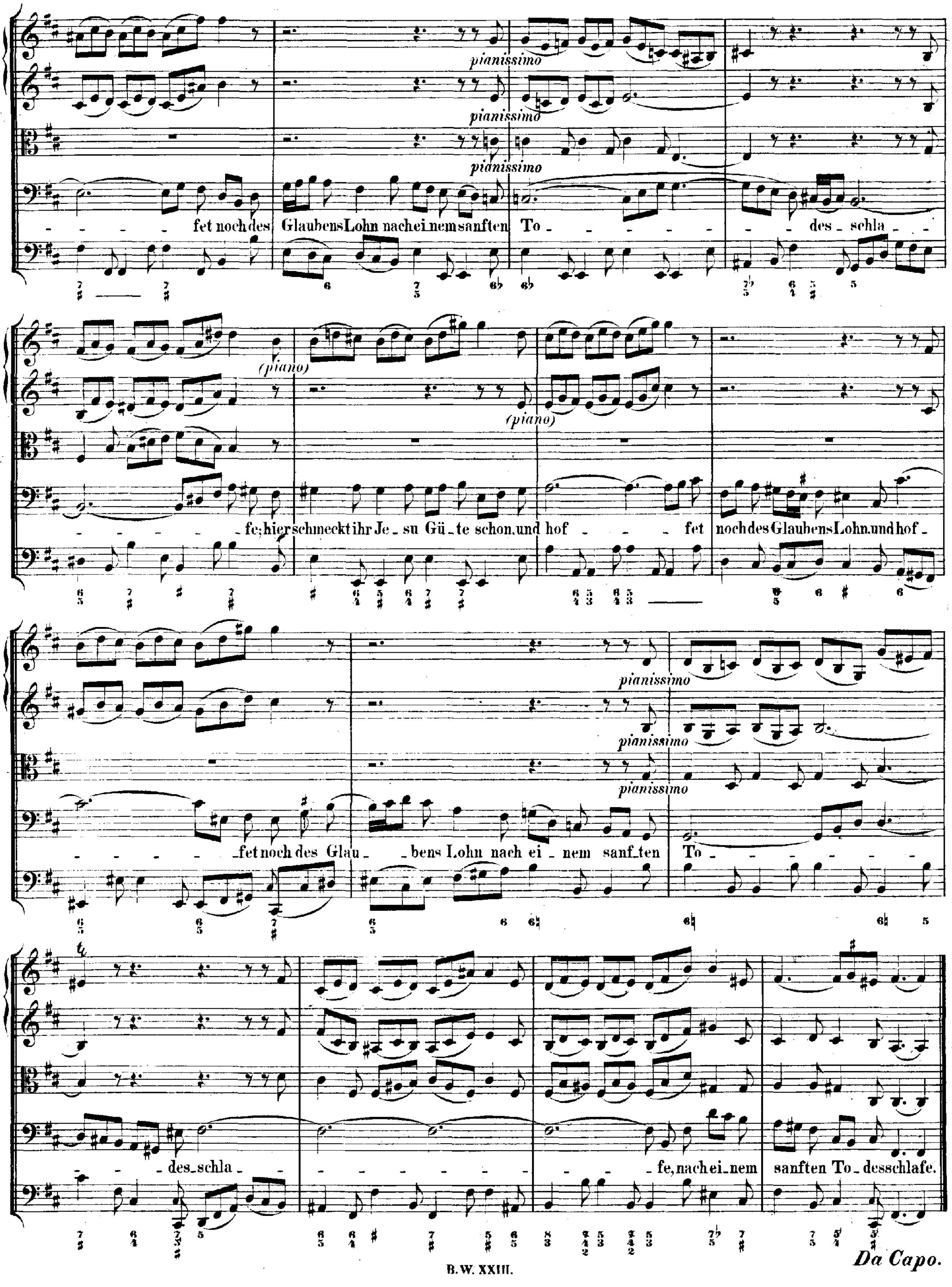


ARIE.

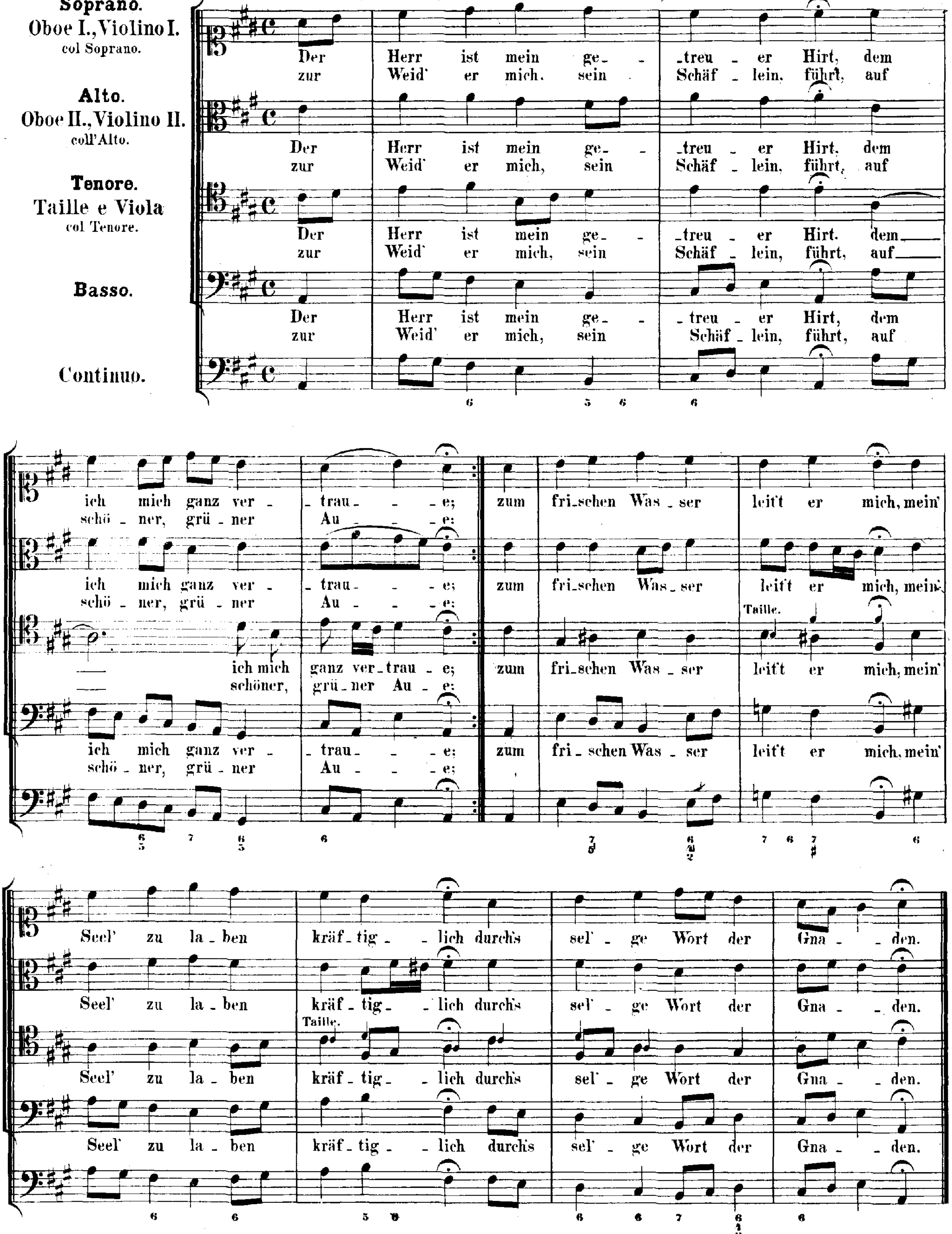



glück_te Heer_de, Je _ su Schafe, die Welt ist euch ein Himmel_reich, ein Him_ _ _melreich, die Welt ist
euch ein Him _ mel_reich, die Welt ist euch ein Him _ mel_reich. be_glück_ _ _te Heer_de, Je _ su Scha _
- - - - - _fe, die Welt ist euch ein Himmel_reich._
Be_glückte Heerde, Je _ su Schafe, be_glückte Heerde, Je _ su Schafe, die
piano
forte


Welt ist euch ein Himmelreich, ein Him_ _melreich, die Welt ist euch ein Him_ _melreich, die Welt ist
euch ein Him_ _mel_reich, be_glück_ _te Heerde, Je_su Scha_ _ _ fe, die Welt ist
euch ein Him_mel_reich._
Hier schmeckt ihr Je_su Gü_te schon, und hof_ _ _ _fet noch des Glaubens Lohn, und hof_
piano
forte
piano


pianissimo
pianissimo
pianissimo
fet noch des Glaubens Lohn nach ei.nem sanften To - des schla -
(piano)
(piano)
fe; hier schmeckt ihr Je.su Gü.te schon, und hof - fet noch des Glaubens Lohn, und hof -
pianissimo
pianissimo
pianissimo
fet noch des Glau - bens Lohn nach ei - nem sanf.ten To -
des.schla - fe, nach ei.nem sanften To.desschlafe.
Da Capo.

CHORAL. (Melodie: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.“)



Cantate

Am neunten Sonntage nach Trinitatis

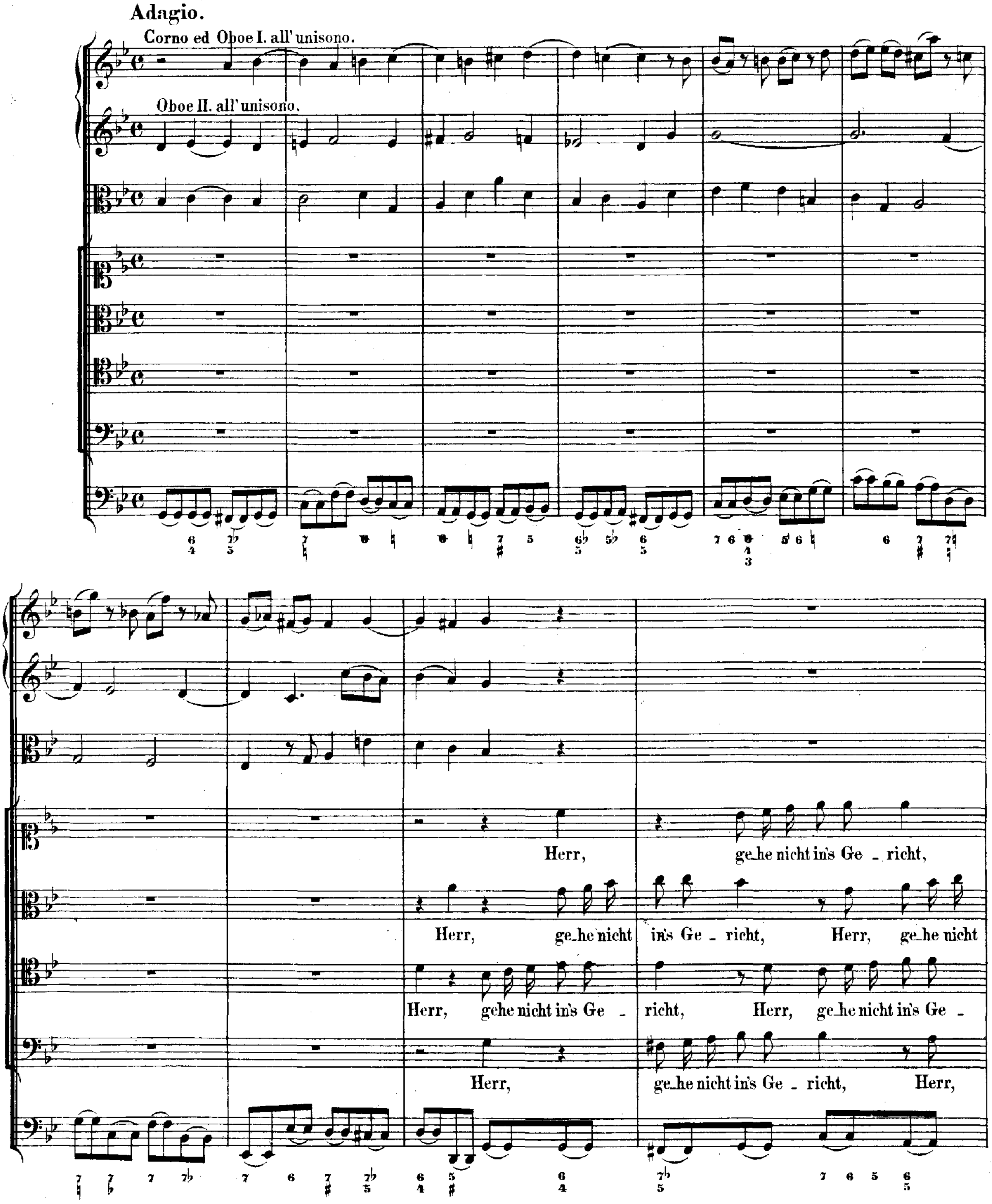
„Herr, gehe nicht in's Gericht."

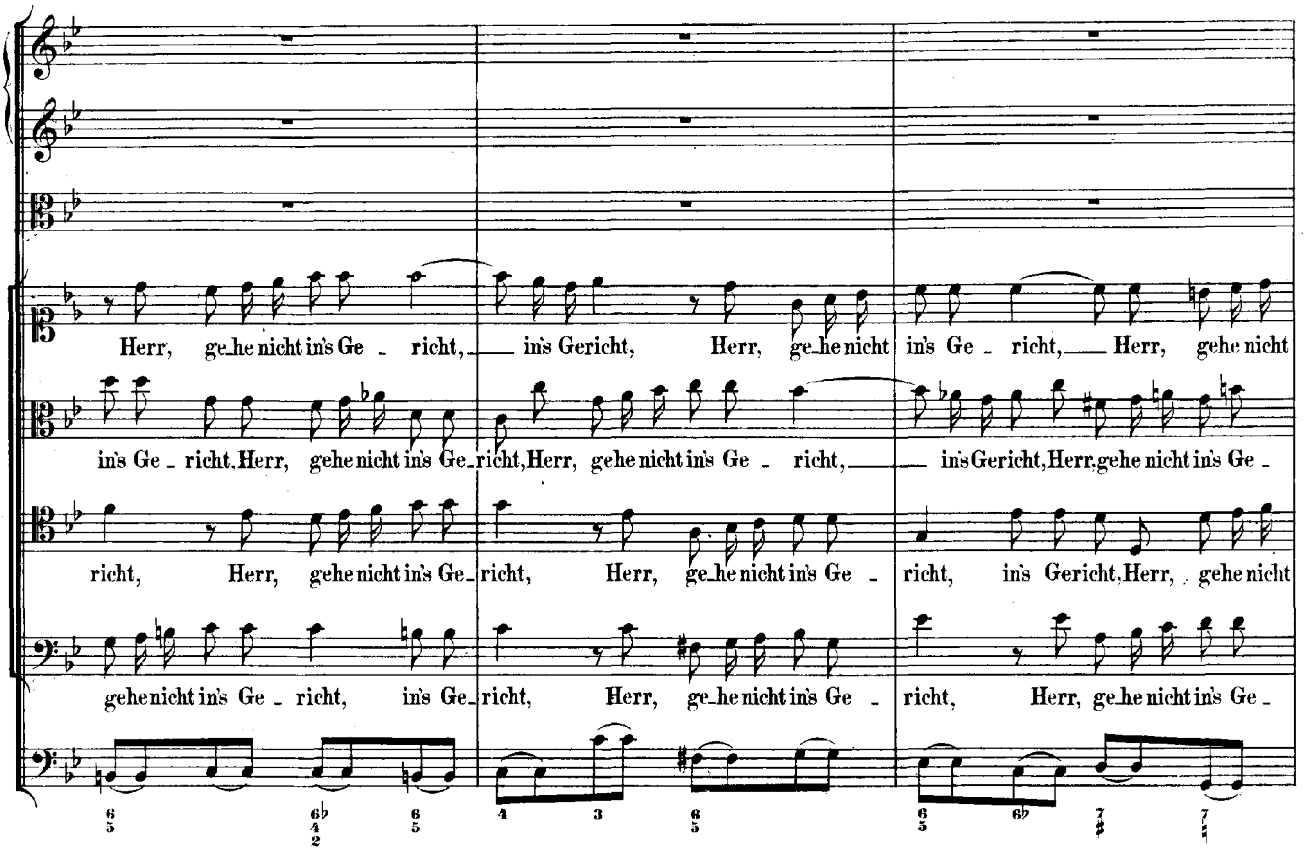
Psalm 143, V. 2.

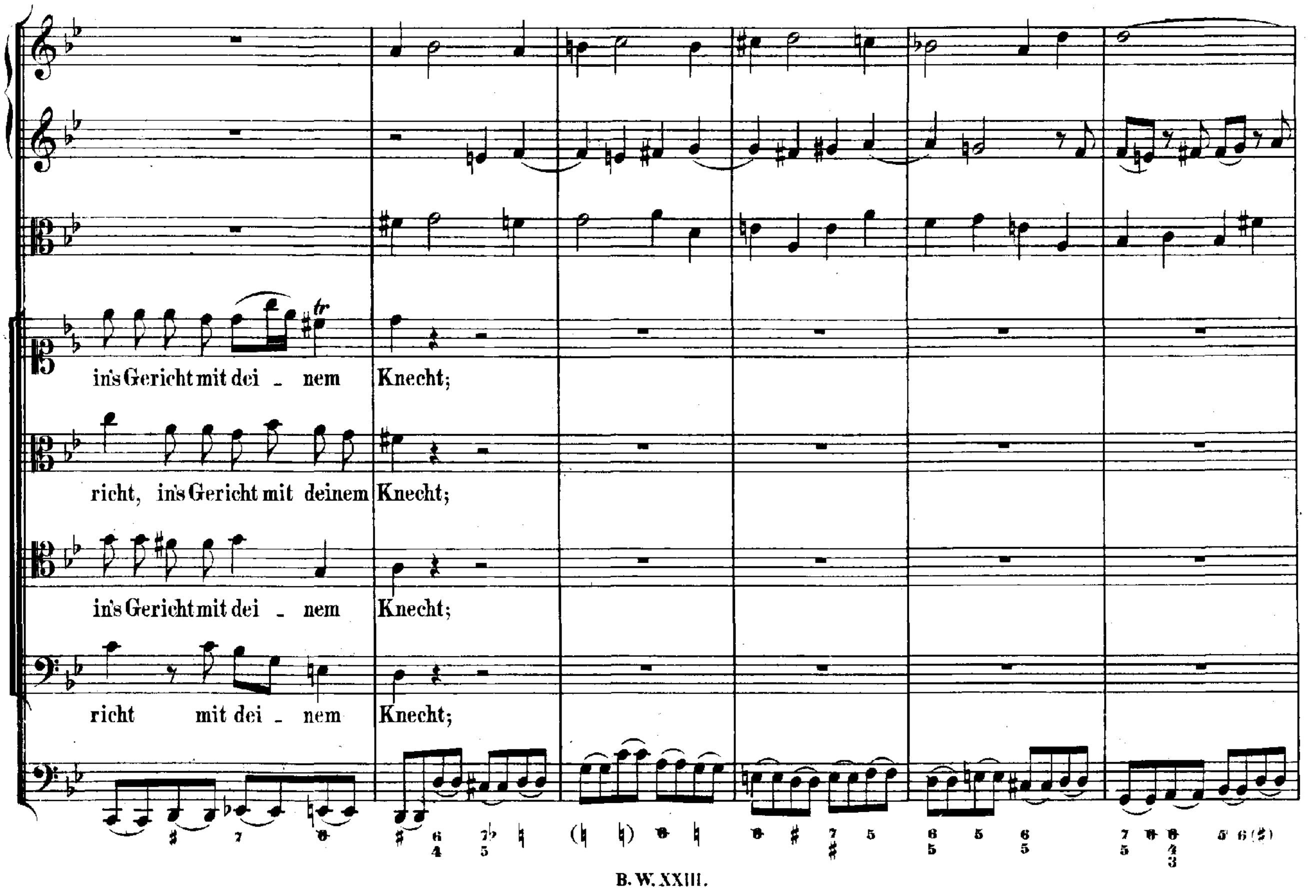
№ 105.

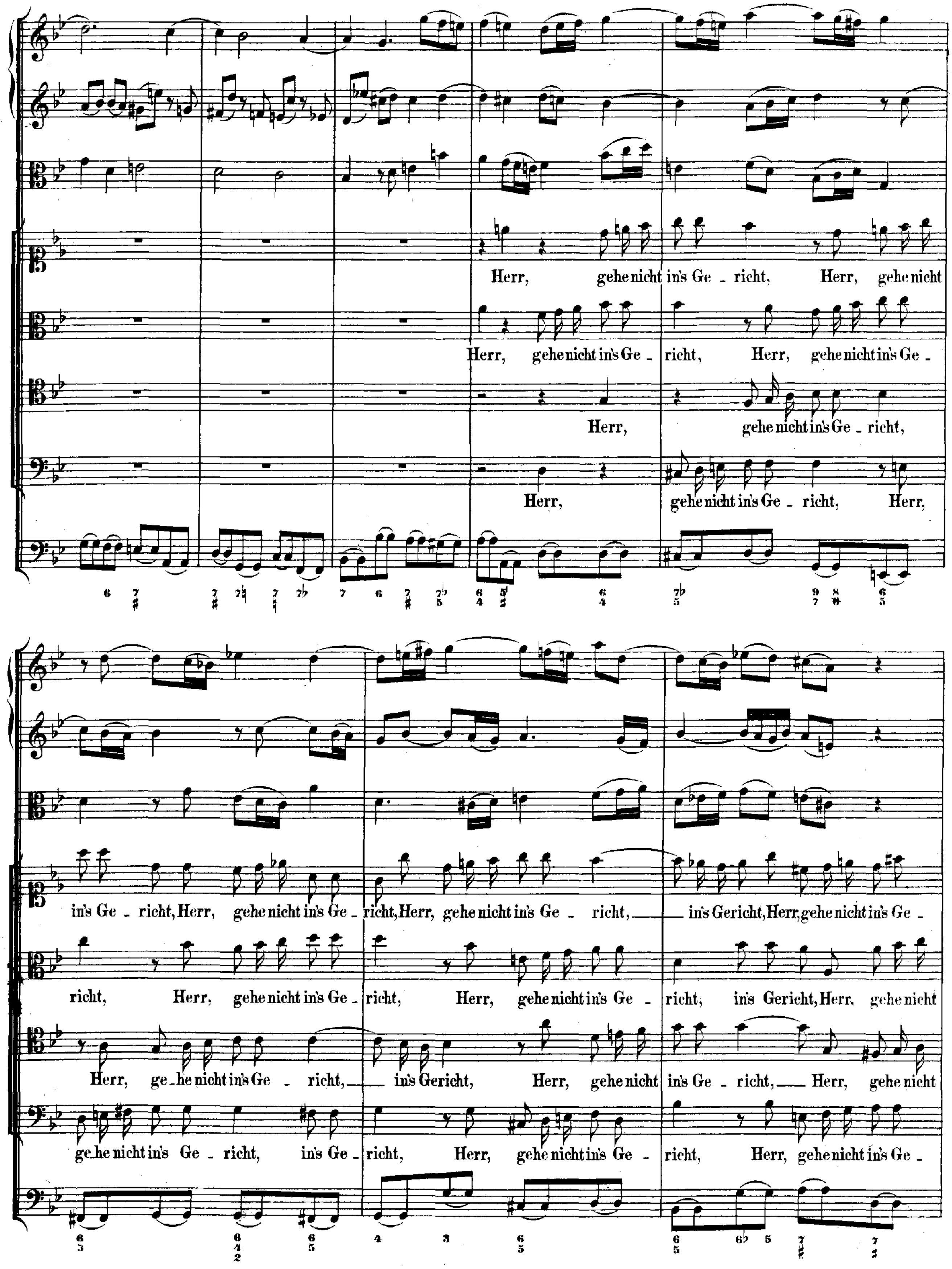
Dominica 9 post Trinitatis.

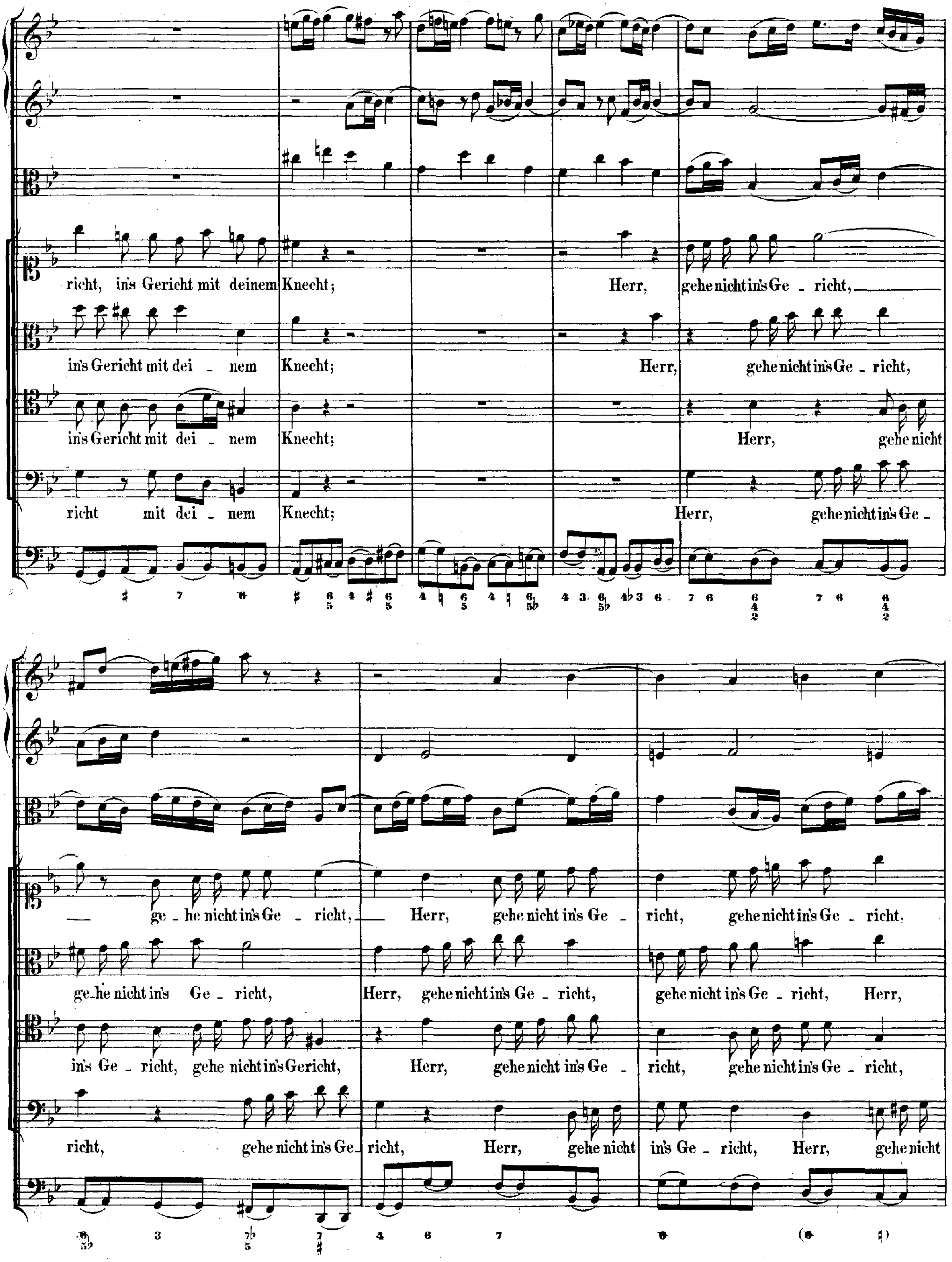
„Herr, gehe nicht in's Gericht."

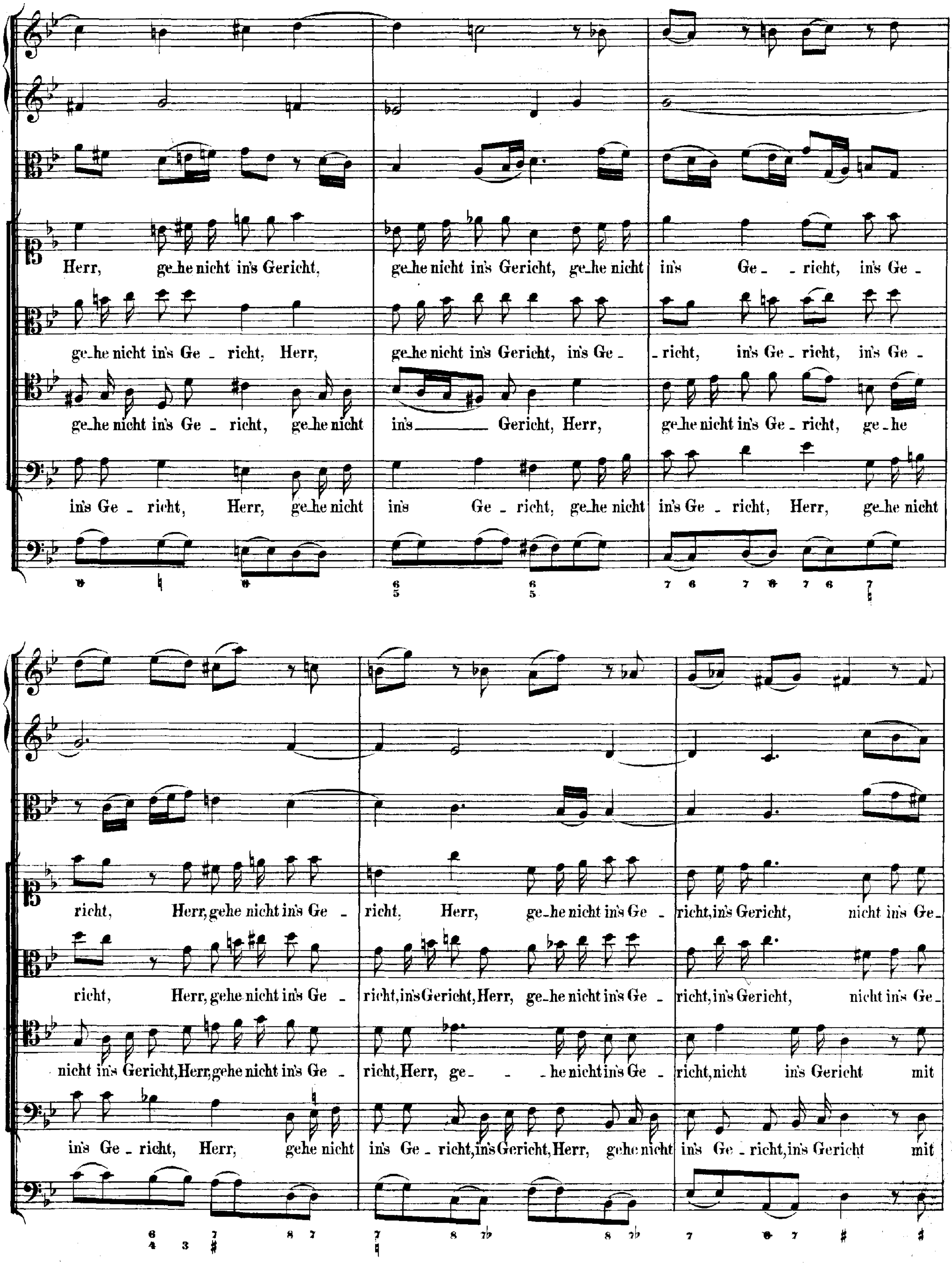


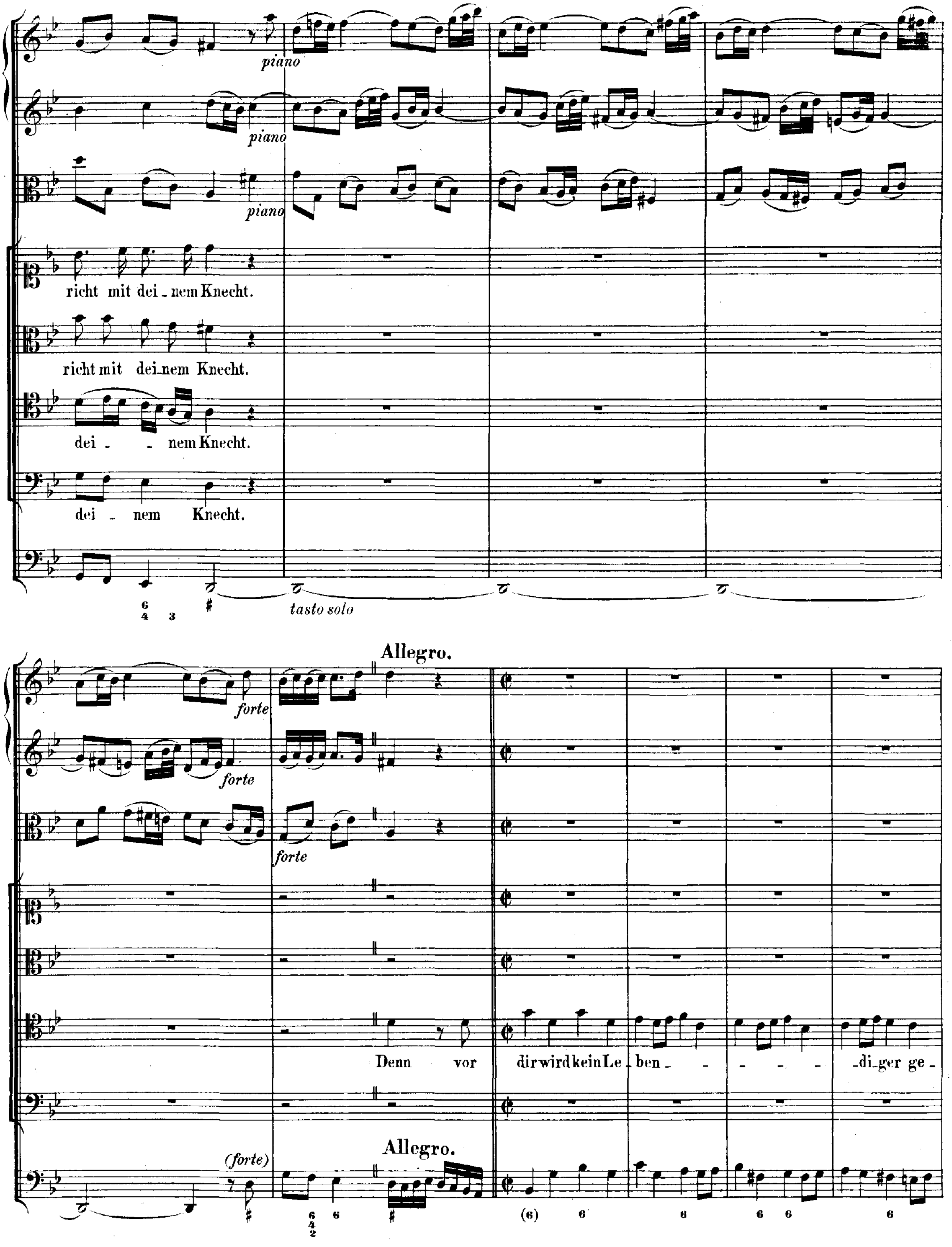

Herr, ge_he nicht in's Ge _ richt, ___ in's Gericht, Herr, ge_he nicht in's Ge _ richt, ___ Herr, gehe nicht
in's Ge _ richt, Herr, gehe nicht in's Ge_richt, Herr, gehe nicht in's Ge _ richt, ___ in's Gericht, Herr, gehe nicht in's Ge _
richt, Herr, gehe nicht in's Ge_richt, Herr, ge_he nicht in's Ge _ richt, in's Gericht, Herr, gehe nicht
gehe nicht in's Ge _ richt, in's Ge_richt, Herr, ge_he nicht in's Ge _ richt, Herr, ge_he nicht in's Ge _

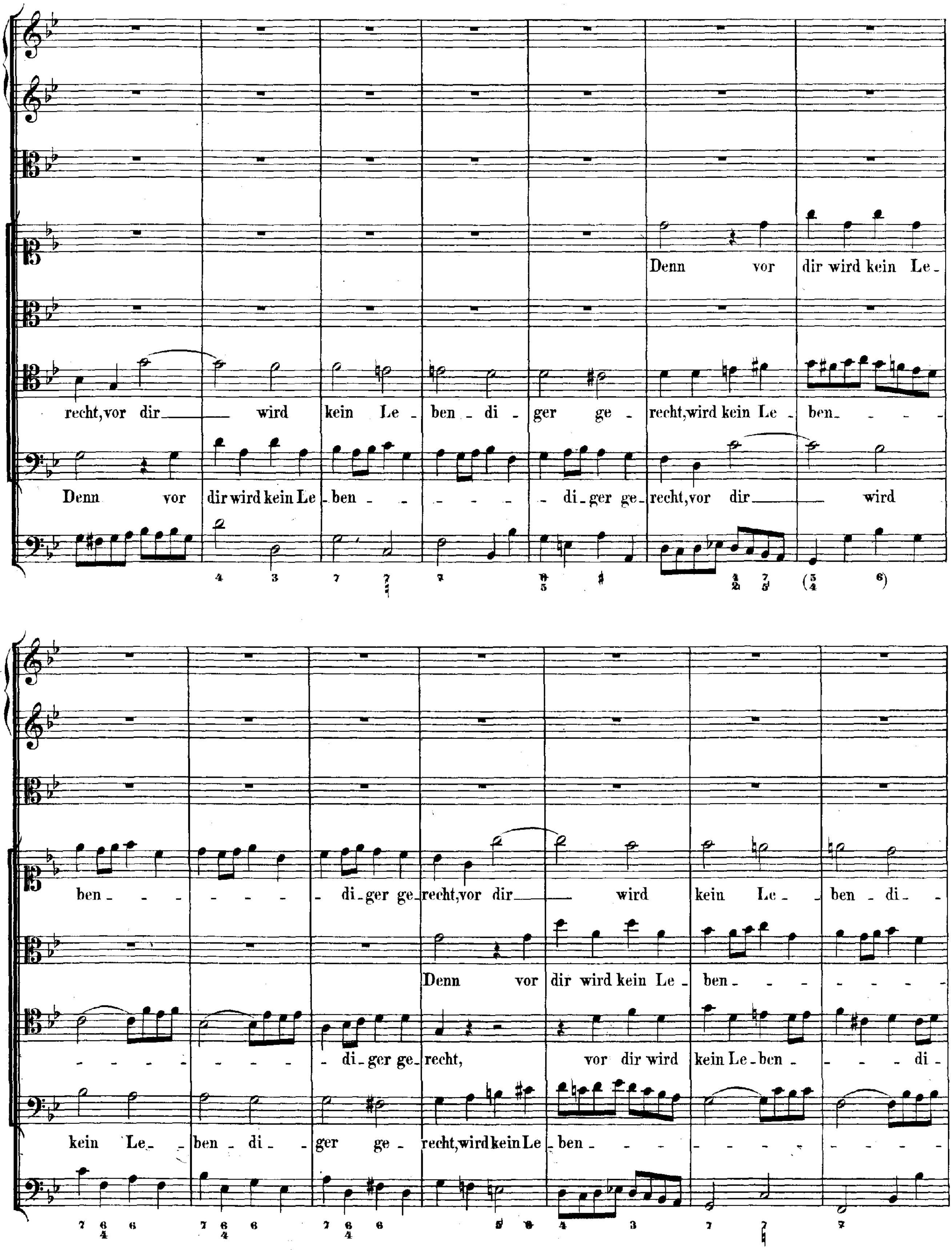

in's Gericht mit dei _ nem Knecht;
richt, in's Gericht mit deinem Knecht;
in's Gericht mit dei _ nem Knecht;
richt mit dei _ nem Knecht;

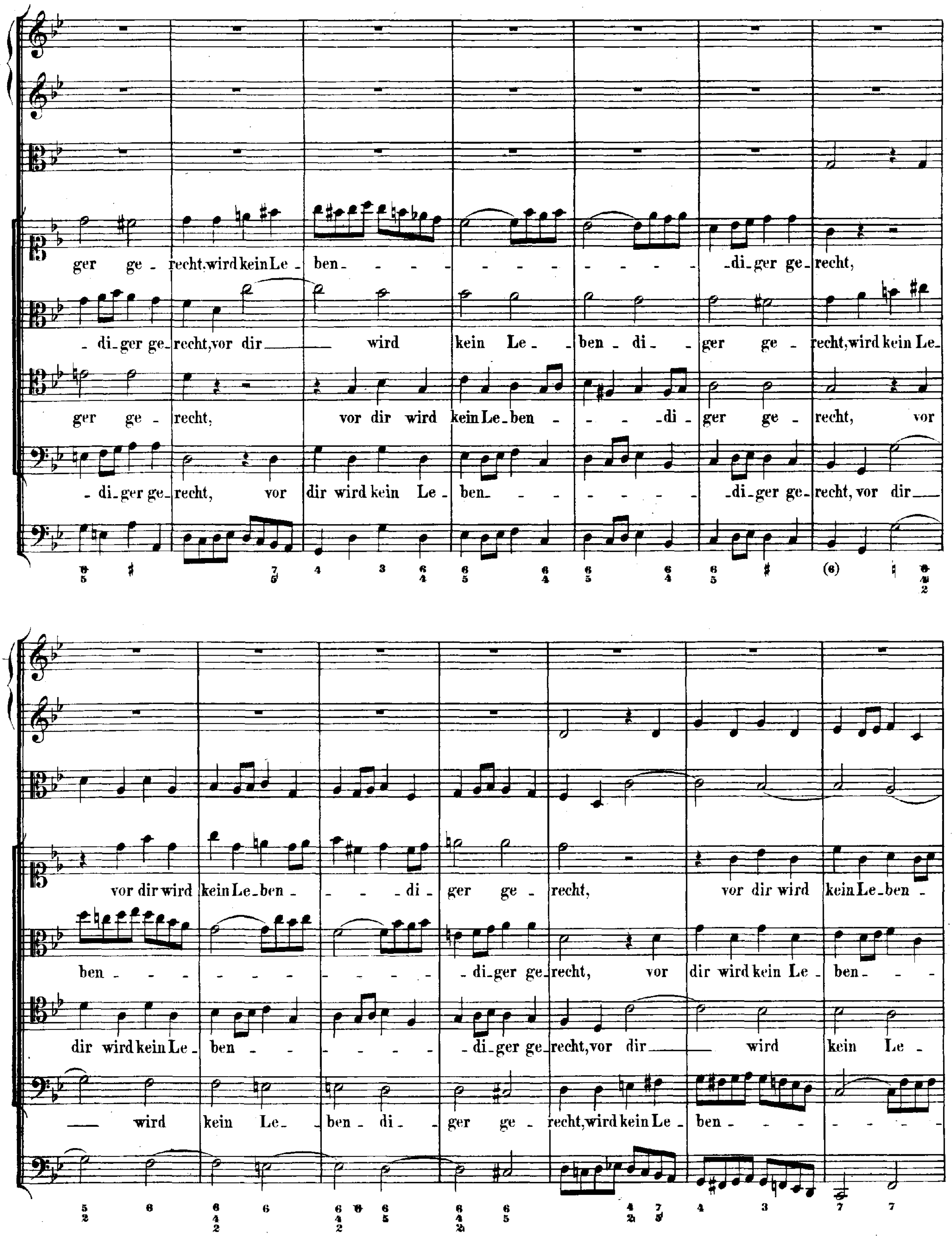

Herr, gehe nicht in's Ge - richt, Herr, gehe nicht
Herr, gehe nicht in's Ge - richt, Herr, gehe nicht in's Ge -
Herr, gehe nicht in's Ge - richt,
Herr, gehe nicht in's Ge - richt, Herr,
in's Ge - richt, Herr, gehe nicht in's Ge - richt, Herr, gehe nicht in's Ge - richt, in's Gericht, Herr, gehe nicht in's Ge -
richt, Herr, gehe nicht in's Ge - richt, Herr, gehe nicht in's Ge - richt, in's Gericht, Herr, gehe nicht
Herr, ge - he nicht in's Ge - richt, in's Gericht, Herr, gehe nicht in's Ge - richt, Herr, gehe nicht
ge - he nicht in's Ge - richt, in's Ge - richt, Herr, gehe nicht in's Ge - richt, Herr, gehe nicht in's Ge -

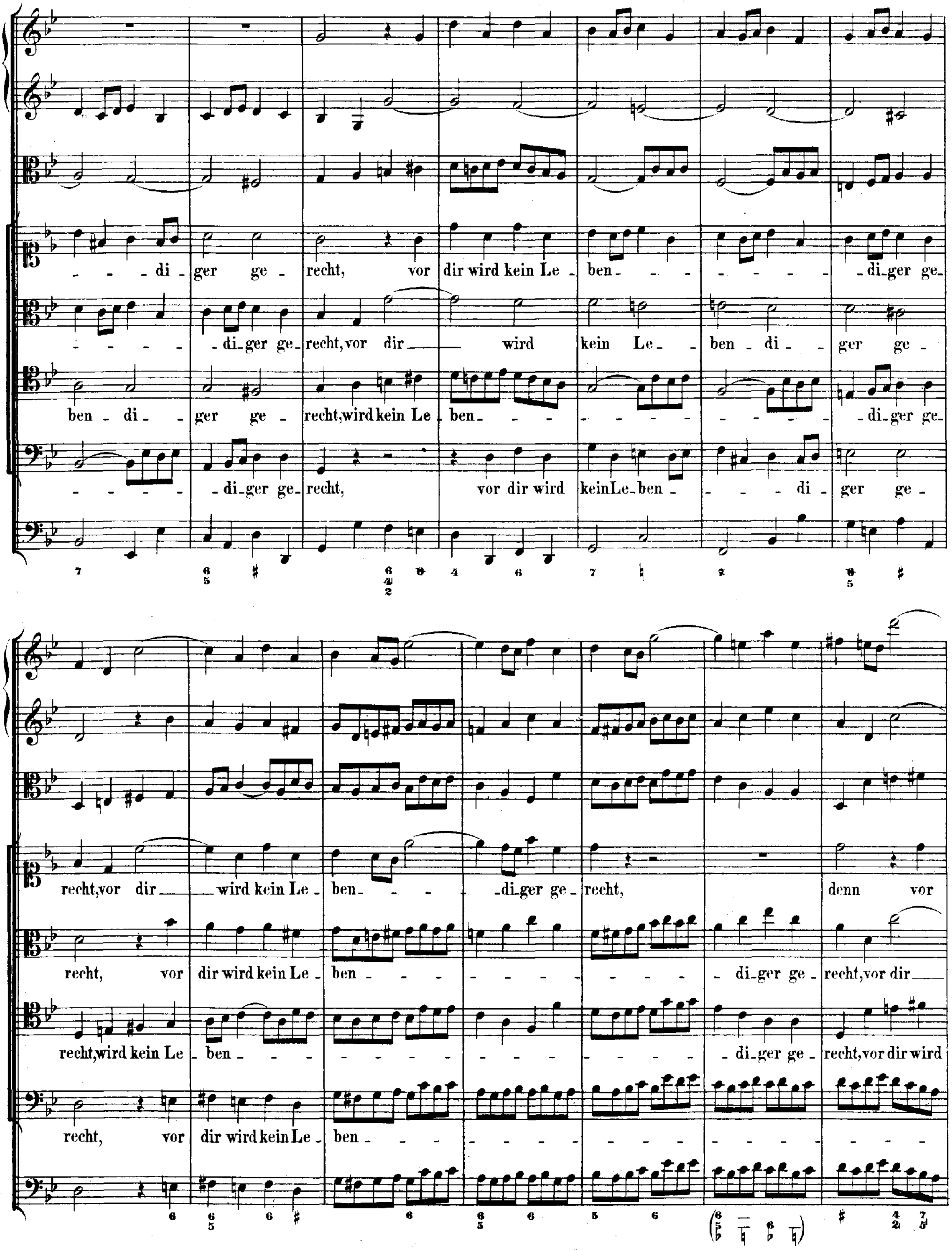

richt, in's Gericht mit deinem Knecht; Herr, gehe nicht in's Ge - richt,
in's Gericht mit dei - nem Knecht; Herr, gehe nicht in's Ge - richt,
in's Gericht mit dei - nem Knecht; Herr, gehe nicht
richt mit dei - nem Knecht; Herr, gehe nicht in's Ge -
ge - he nicht in's Ge - richt, Herr, gehe nicht in's Ge - richt, gehe nicht in's Ge - richt,
ge-he nicht in's Ge - richt, Herr, gehe nicht in's Ge - richt, gehe nicht in's Ge - richt, Herr,
in's Ge - richt, gehe nicht in's Gericht, Herr, gehe nicht in's Ge - richt, gehe nicht in's Ge - richt,
richt, gehe nicht in's Ge - richt, Herr, gehe nicht in's Ge - richt, Herr, gehe nicht

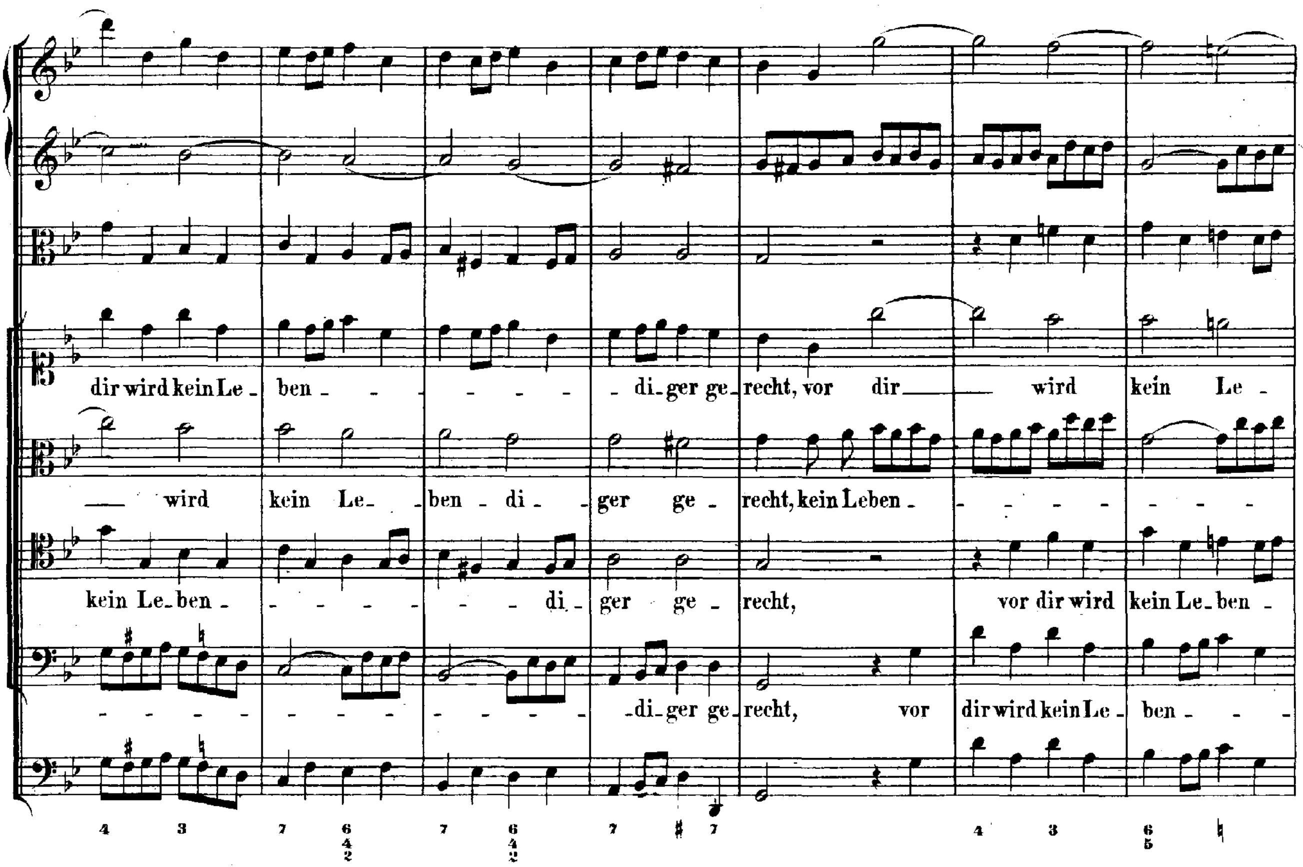

Herr, ge_he nicht in's Gericht, ge_he nicht in's Gericht, ge_he nicht in's Ge_ - richt, in's Ge_
ge_he nicht in's Ge - richt, Herr, ge_he nicht in's Gericht, in's Ge_ - richt, in's Ge_ - richt, in's Ge_
ge_he nicht in's Ge - richt, ge_he nicht in's Gericht, Herr, ge_he nicht in's Ge - richt, ge_he
in's Ge - richt, Herr, ge_he nicht in's Ge - richt, ge_he nicht in's Ge - richt, Herr, ge_he nicht
richt, Herr, gehe nicht in's Ge - richt, Herr, ge_he nicht in's Ge - richt, in's Gericht, nicht in's Ge_
richt, Herr, gehe nicht in's Ge - richt, in's Gericht, Herr, ge_he nicht in's Ge - richt, in's Gericht, nicht in's Ge_
nicht in's Gericht, Herr, gehe nicht in's Ge - richt, Herr, ge - - he nicht in's Ge - richt, nicht in's Gericht mit
in's Ge - richt, Herr, gehe nicht in's Ge - richt, in's Gericht, Herr, gehe nicht in's Ge - richt, in's Gericht mit

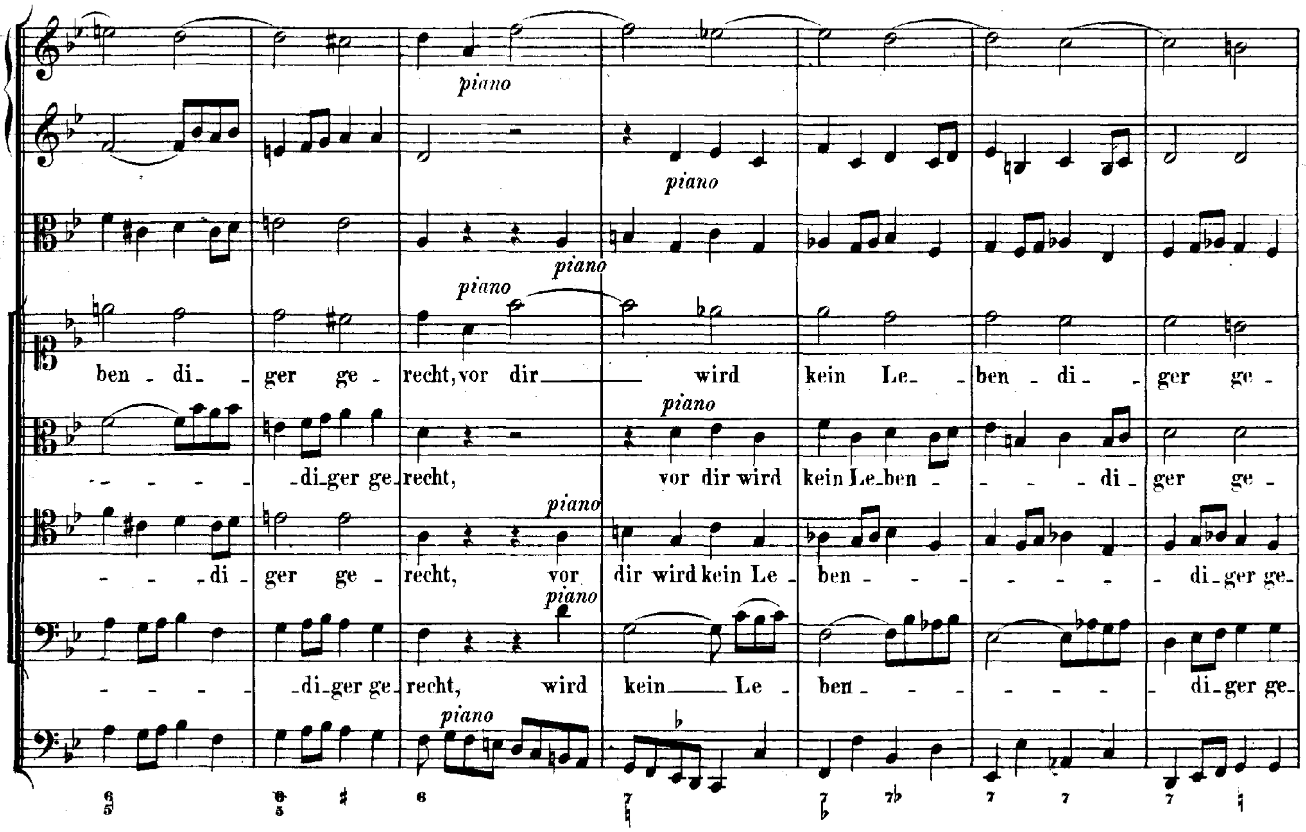

piano
piano
piano
richt mit dei - nem Knecht.
richt mit dei-nem Knecht.
dei - - nem Knecht.
dei - nem Knecht.
tasto solo
Allegro.
forte
forte
forte
Denn vor dir wird kein Le - ben - - - - - di-ger ge -
(forte)
Allegro.

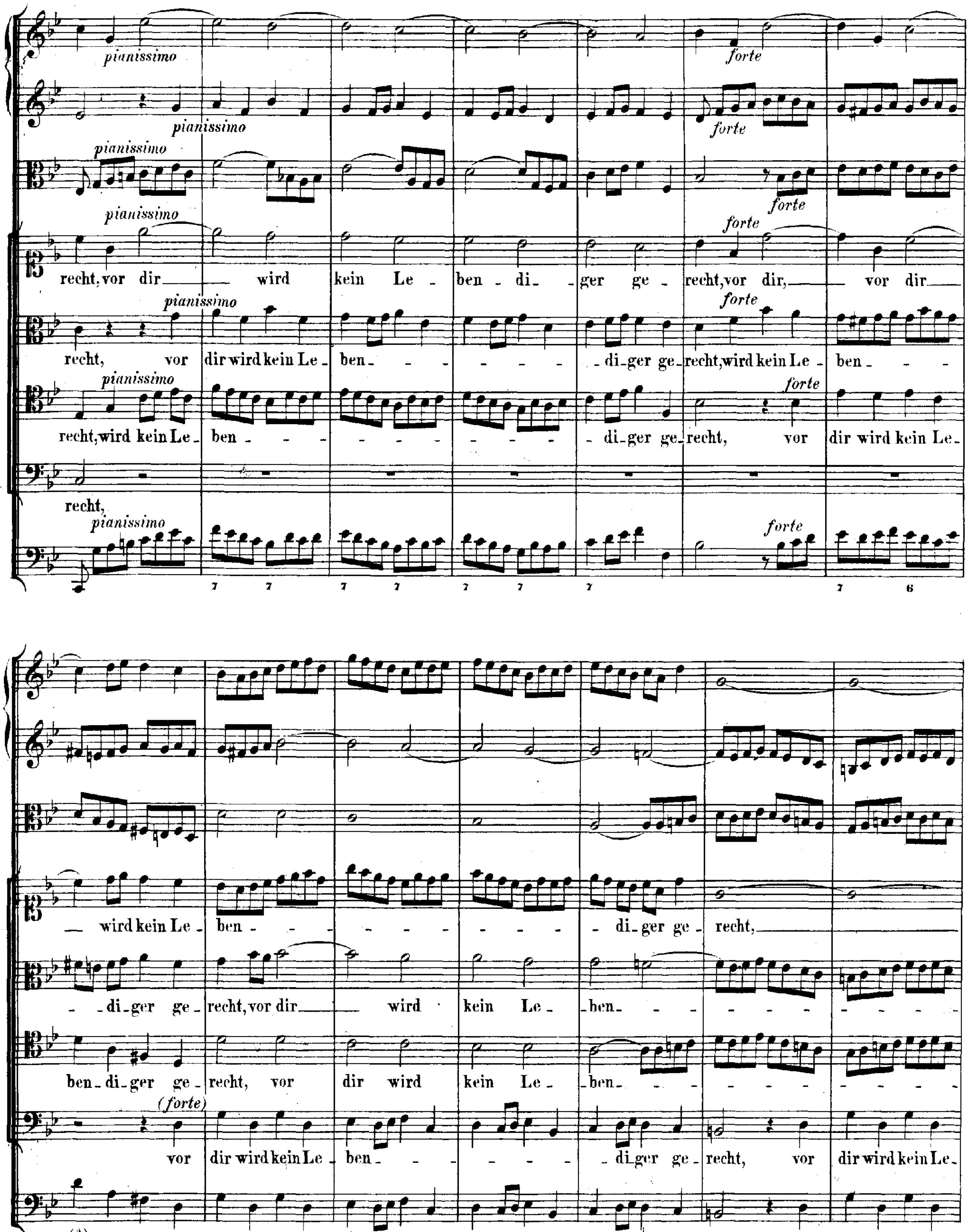

Denn vor dir wird kein Le-
recht, vor dir wird kein Le-ben-di-ger ge-recht, wird kein Le-ben-
Denn vor dir wird kein Le-ben-di-ger ge-recht, vor dir wird
ben-di-ger ge-recht, vor dir wird kein Le-ben-di-
Denn vor dir wird kein Le-ben-
di-ger ge-recht, vor dir wird kein Le-ben-di-
kein Le-ben-di-ger ge-recht, wird kein Le-ben-

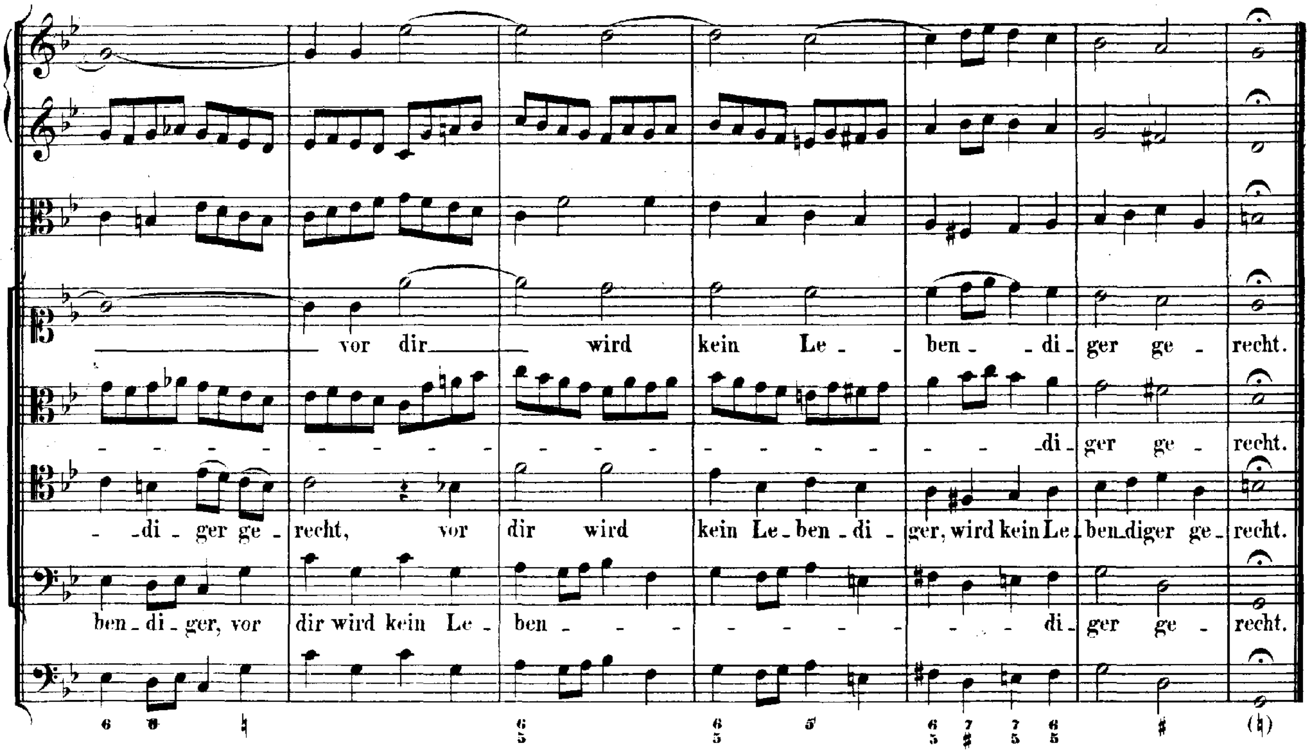

ger ge - recht, wird kein Le - ben - - - - - - - - - - di - ger ge - recht,
- di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben - di - ger ge - recht, wird kein Le -
ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben - - - di - ger ge - recht, vor
- di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben - - - - - - di - ger ge - recht, vor dir
vor dir wird kein Le - ben - - - di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben -
ben - - - - - - - - - di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben - - -
dir wird kein Le - ben - - - - - - di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le -
wird kein Le - ben - di - ger ge - recht, wird kein Le - ben - - - - -


di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben - di - ger ge -
di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben - di - ger ge -
ben - di - ger ge - recht, wird kein Le - ben - di - ger ge -
di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben - di - ger ge -
recht, vor dir wird kein Le - ben - di - ger ge - recht, denn vor
recht, vor dir wird kein Le - ben - di - ger ge - recht, vor dir
recht, wird kein Le - ben - di - ger ge - recht, vor dir wird
recht, vor dir wird kein Le - ben

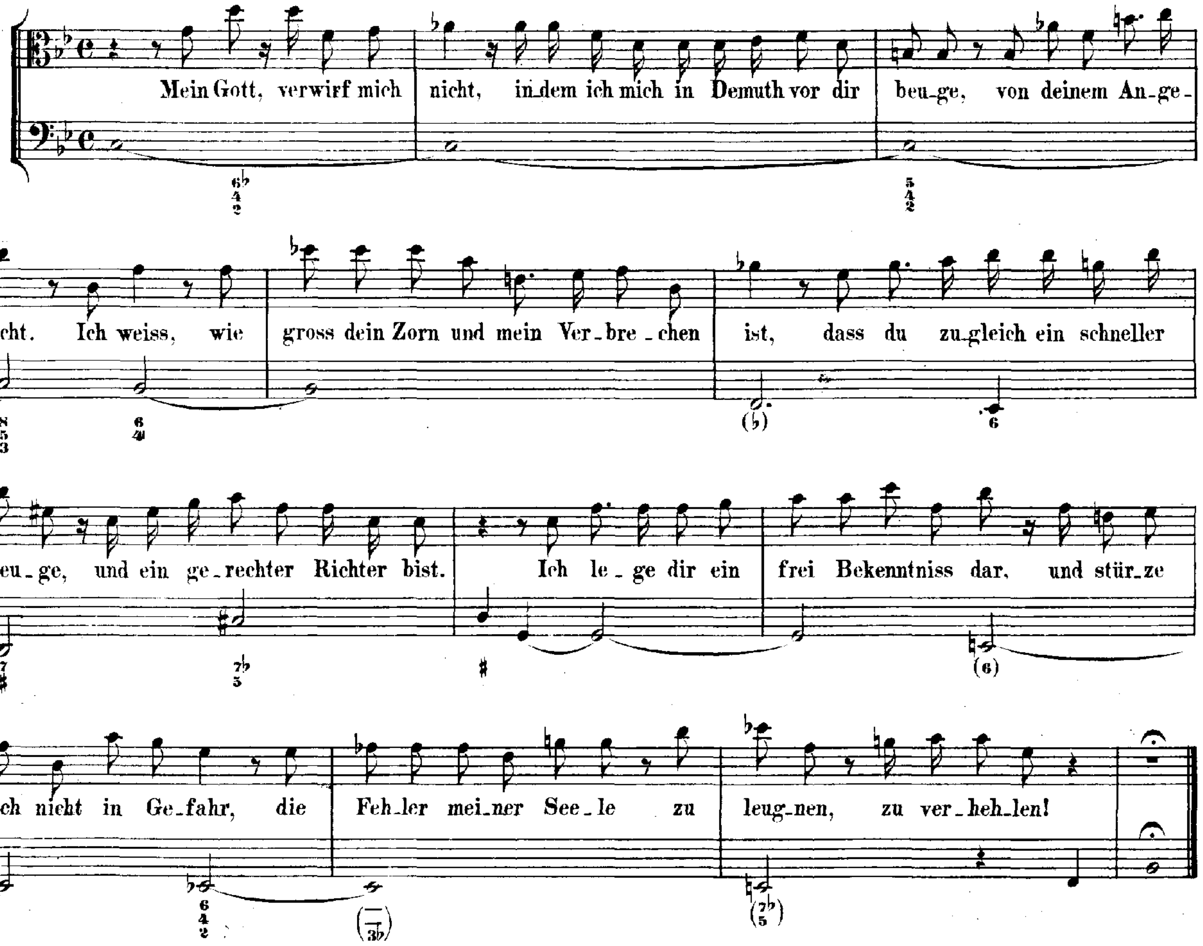

dir wird kein Le - ben - - - - - - - di - ger ge - recht, vor dir — wird kein Le -
— wird kein Le - ben - di - ger ge - recht, kein Leben - - - - - - - - -
kein Le - ben - - - - - - - di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben -
- - - - - - - - - - - di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben - - -


piano
piano
piano
ben - di - ger ge - recht, vor dir — wird kein Le - ben - di - ger ge -
piano
- - - - - di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben - - - di - ger ge -
piano
- - - - di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben - - - - - - di - ger ge -
piano
- - - - - di - ger ge - recht, wird kein — Le - ben - - - - - - di - ger ge -
piano

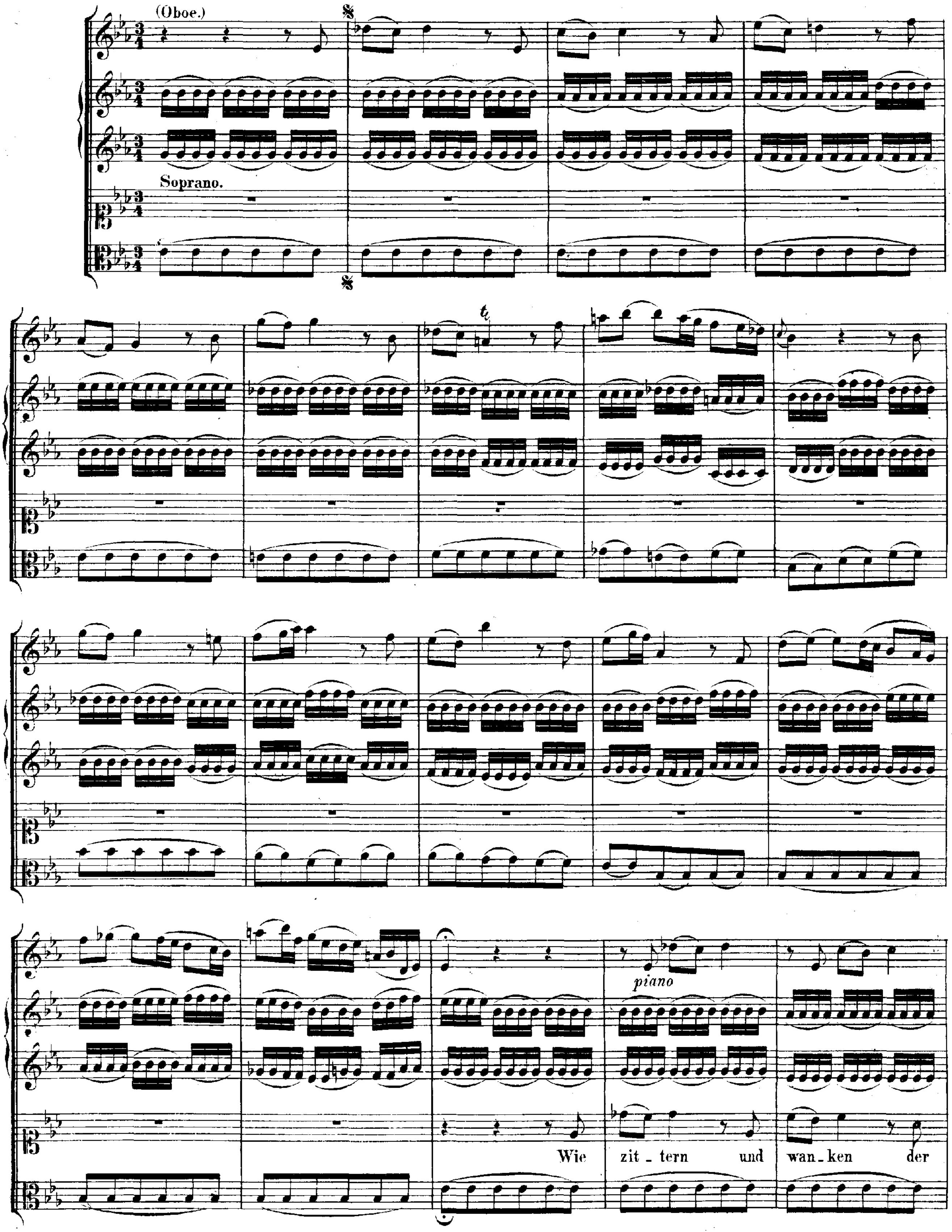

pianissimo
forte
recht, vor dir — wird kein Le - ben - di - ger ge - recht, vor dir, — vor dir —
recht, vor dir wird kein Le - ben - - - - - - - - di - ger ge - recht, wird kein Le - ben - - -
recht, wird kein Le - ben - - - - - - - - - - - di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le -
recht,
— wird kein Le - ben - - - - - - - - - - di - ger ge - recht, —
- di - ger ge - recht, vor dir — wird kein Le - ben - - - - - - - - -
ben - di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben - - - - - - - - -
(forte)
vor dir wird kein Le - ben - - - - - - - di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le -

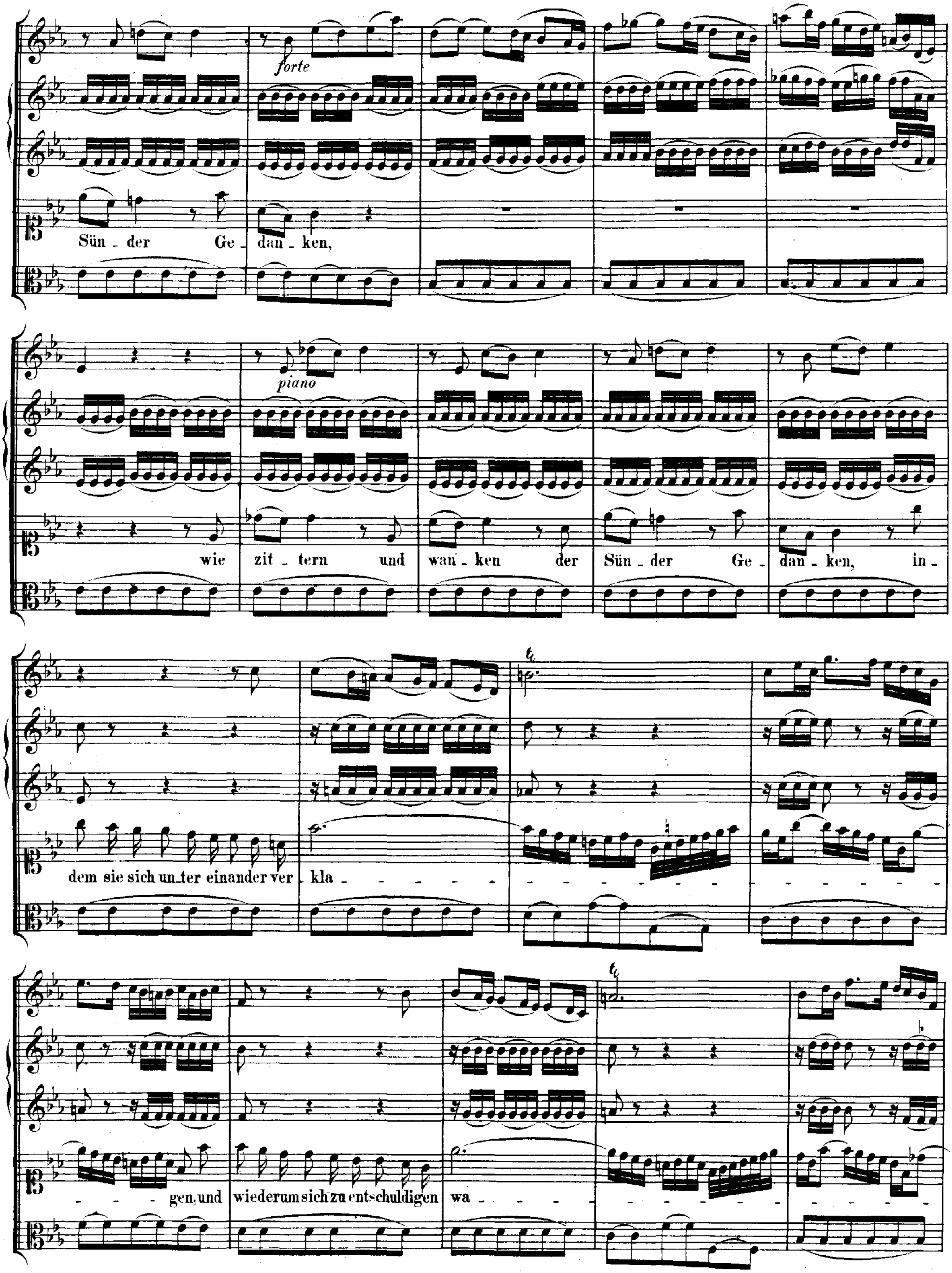

vor dir wird kein Le - ben - - di - ger ge - recht.
- di - ger ge - recht.
- di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben - di - ger, wird kein Le - ben-diger ge - recht.
ben - di - ger, vor dir wird kein Le - ben - - - - - - - - - - - di - ger ge - recht.

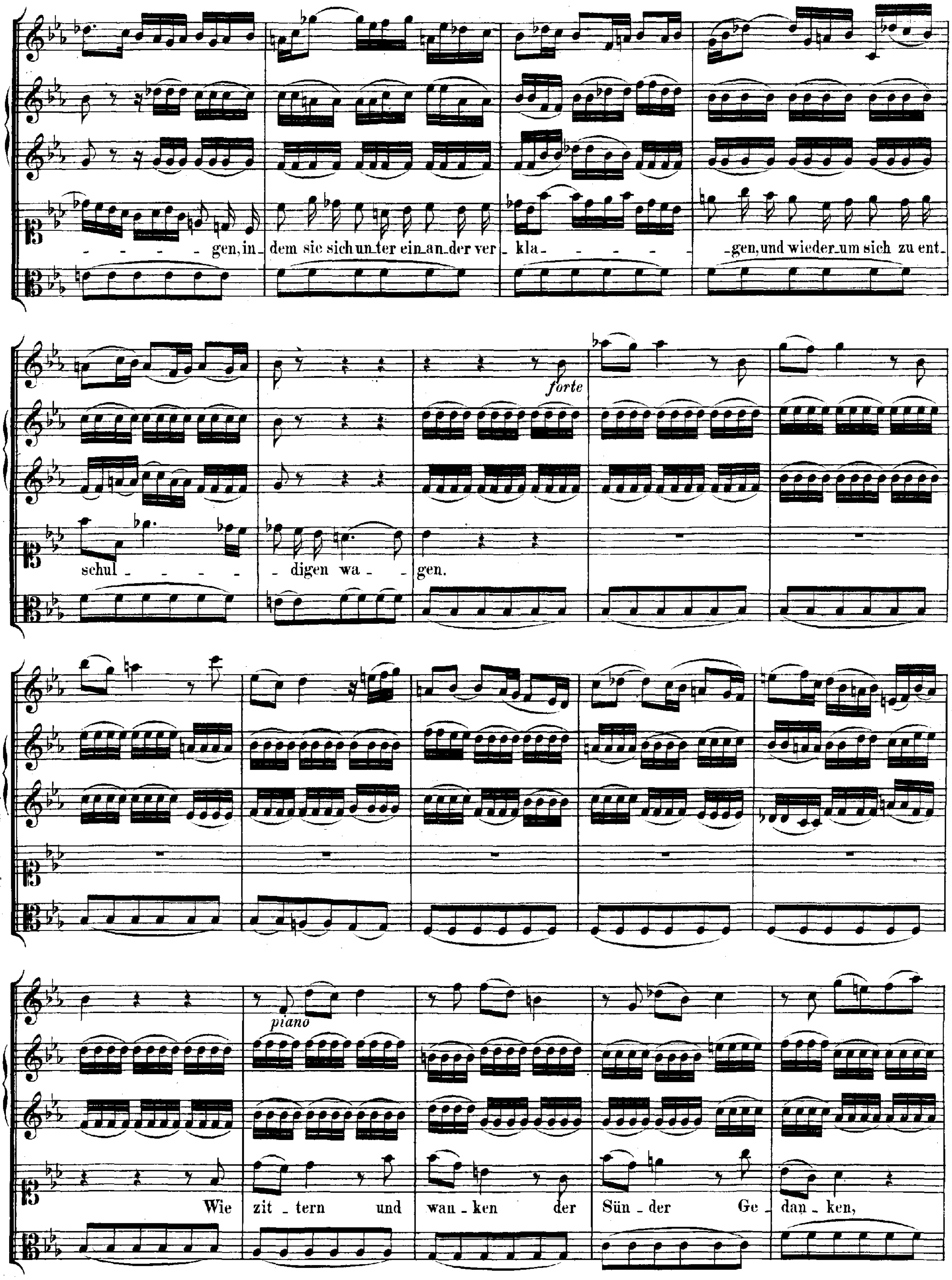
RECITATIV.

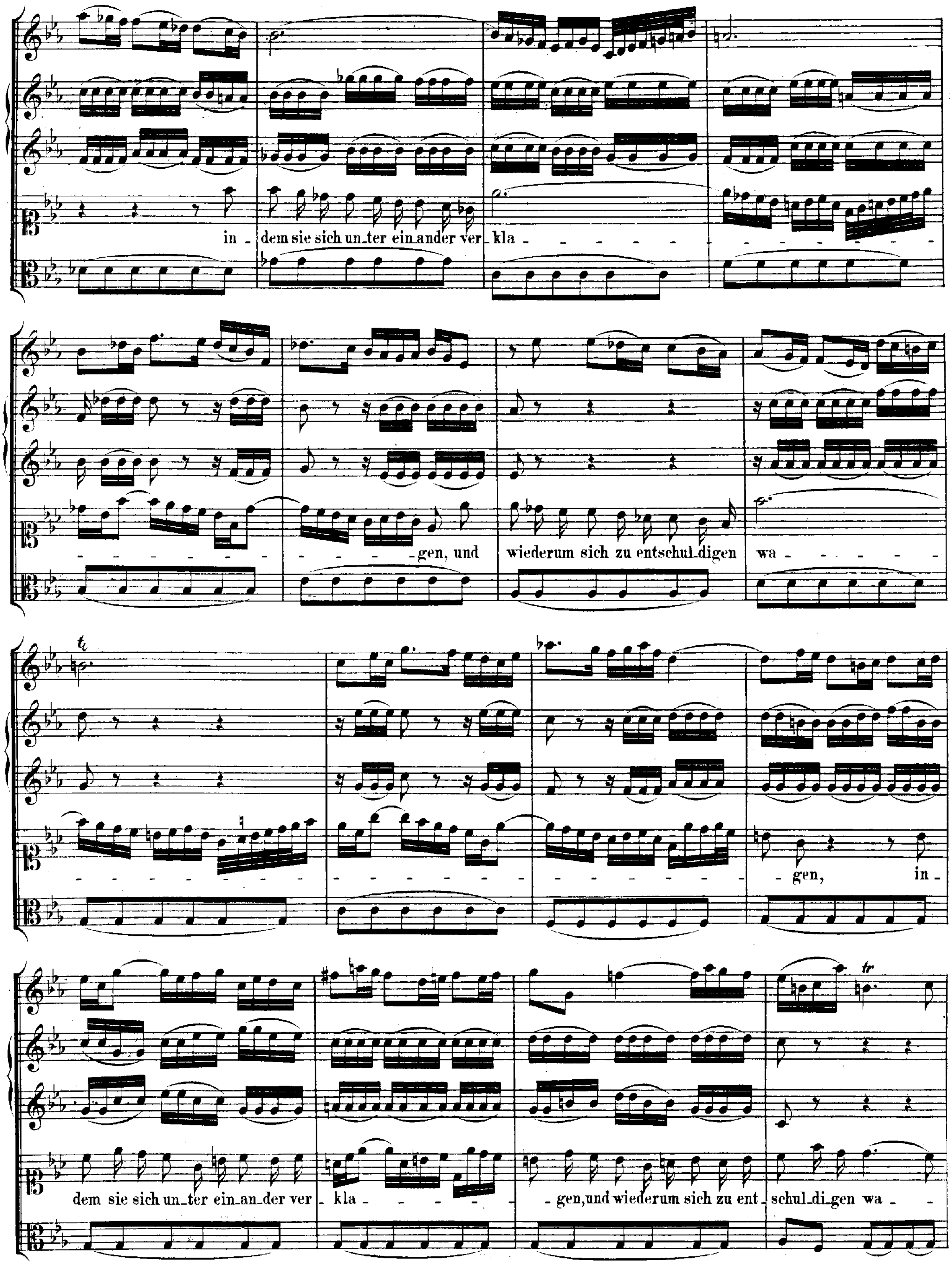

Mein Gott, verwirf mich nicht, in-dem ich mich in Demuth vor dir beu-ge, von deinem An-ge-
sicht. Ich weiss, wie gross dein Zorn und mein Ver-bre-chen ist, dass du zu-gleich ein schneller
Zeu-ge, und ein ge-rechter Richter bist. Ich le-ge dir ein frei Bekenntniss dar, und stür-ze
mich nicht in Ge-fahr, die Feh-ler mei-ner See-le zu leug-nen, zu ver-heh-len!

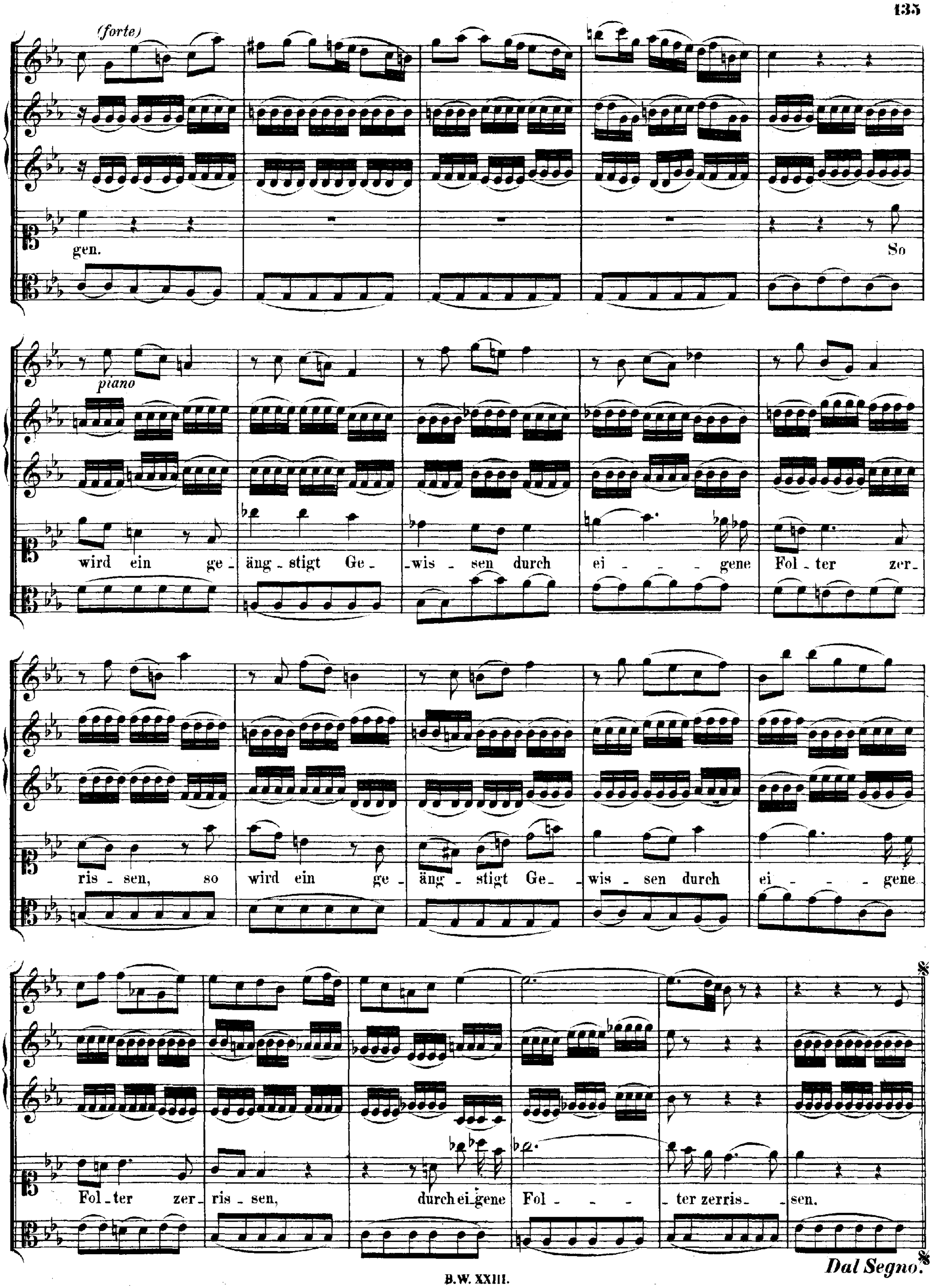
ARIE.




forte
Sün - der Ge - dan - ken,
piano
wie zit - tern und wan - ken der Sün - der Ge - dan - ken, in -
dem sie sich un_ter einander ver kla - - - - - -
gen, und wiederum sich zu entschuldigen wa - - - -

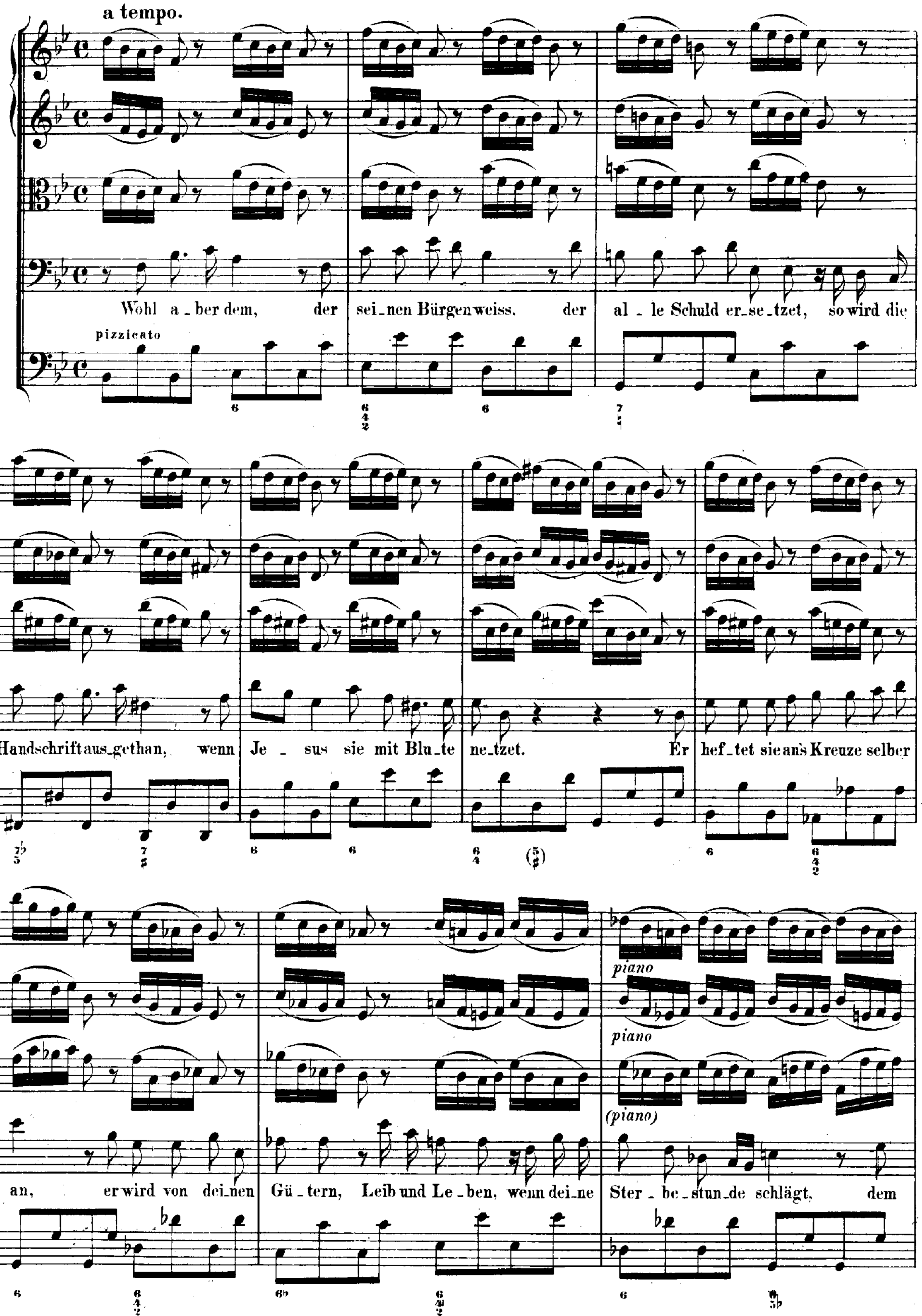

gen, in - dem sie sich un - ter ein - an - der ver - kla - gen, und wie - der - um sich zu ent -
schul - digen wa - gen.
forte
piano
Wie zit - tern und wan - ken der Sün - der Ge - dan - ken,

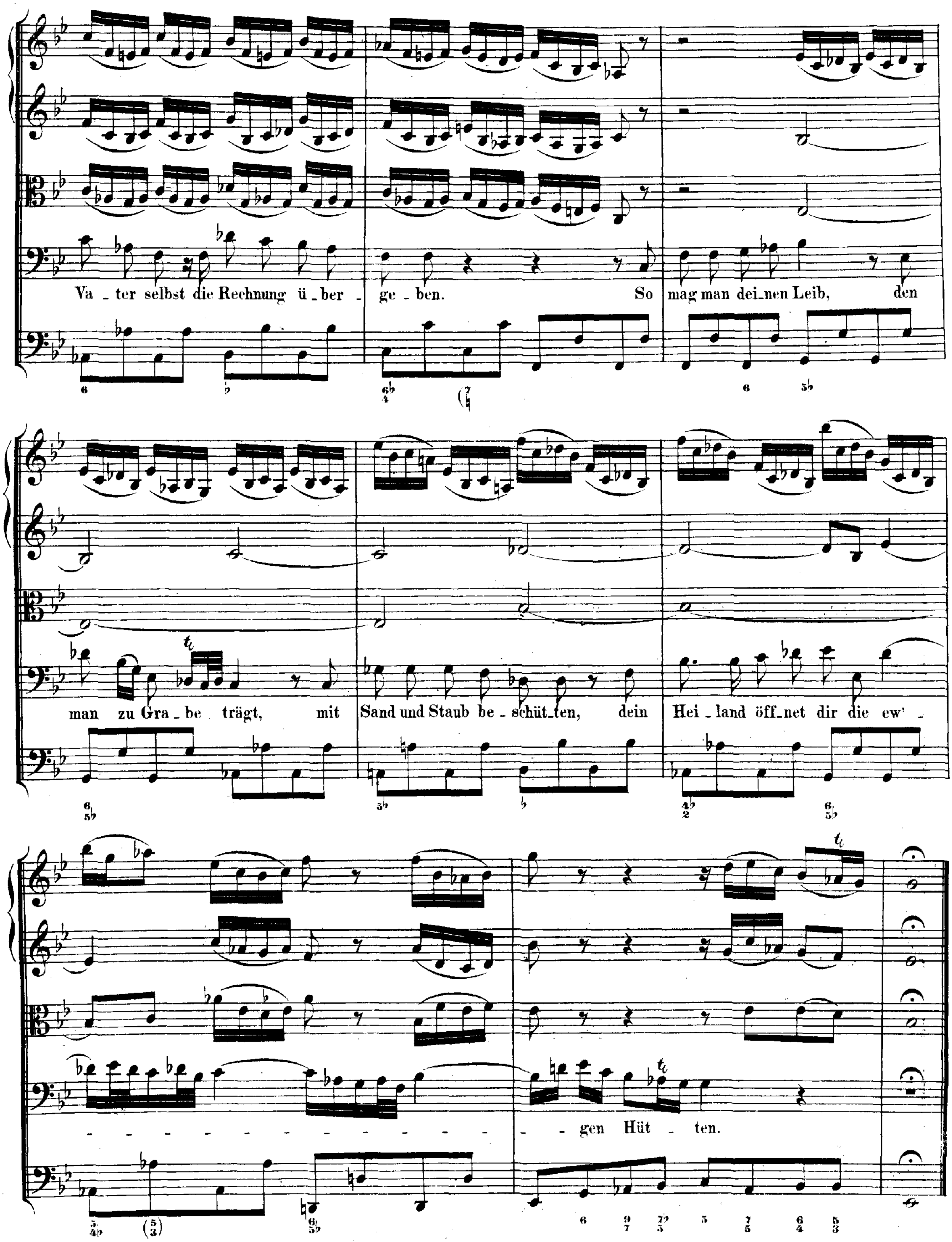

in - dem sie sich un-ter ein-ander ver - kla - - - - - - - - - - - - - - - - -
- gen, und wiederum sich zu entschul-digen wa - - - - - -
- gen, in -
dem sie sich un-ter ein-an-der ver - kla - - - - - gen, und wiederum sich zu ent - schul-di-gen wa -


(forte)
piano
gen. So
wird ein ge_äng_stigt Ge_wis_sen durch ei_ _ _gene Fol_ter zer_
ris_sen, so wird ein ge_äng_stigt Ge_wis_sen durch ei_ _ _gene
Fol_ter zer_ris_sen, durch ei_gene Fol_ _ _ter zerris_sen.
Dal Segno.

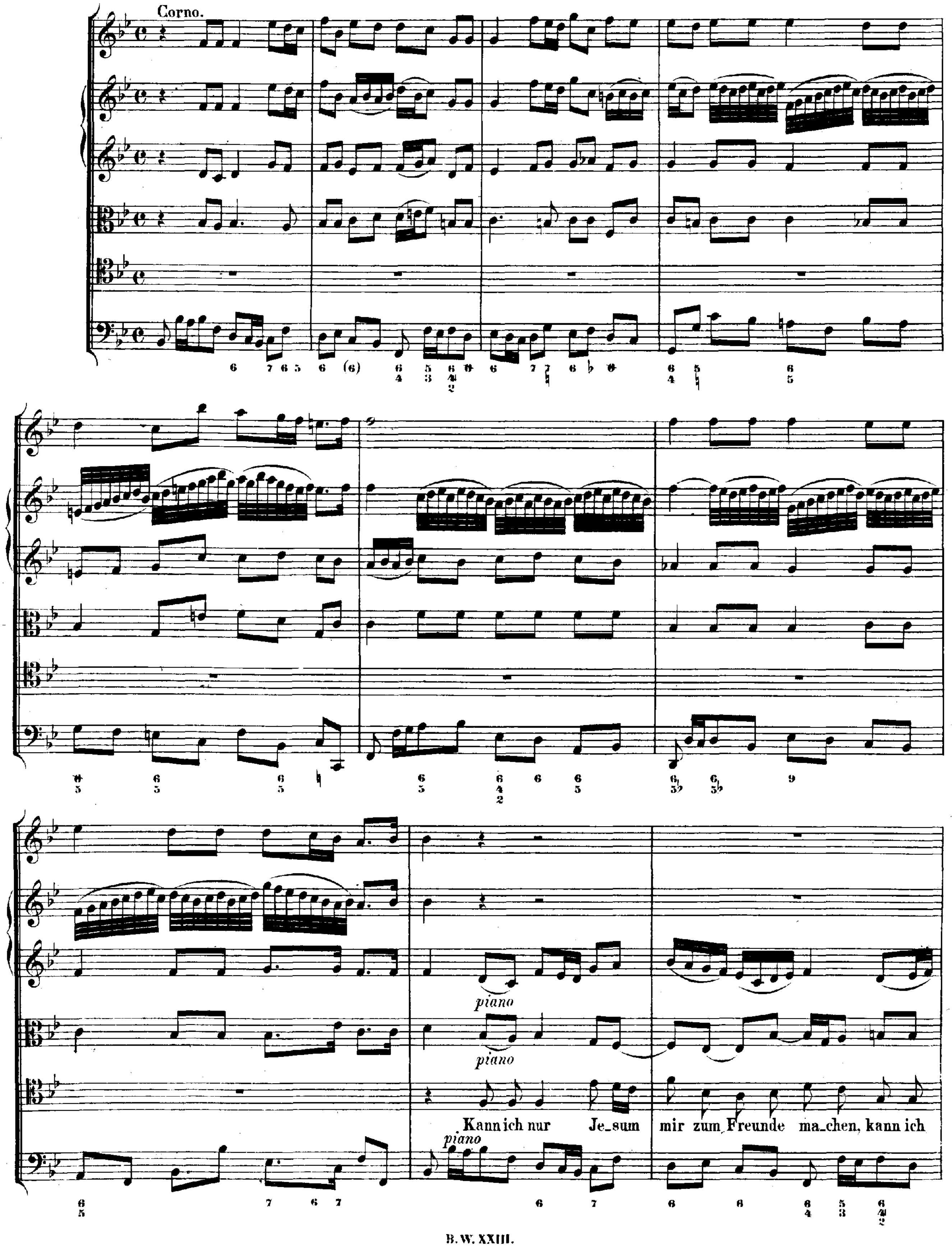
RECITATIV.

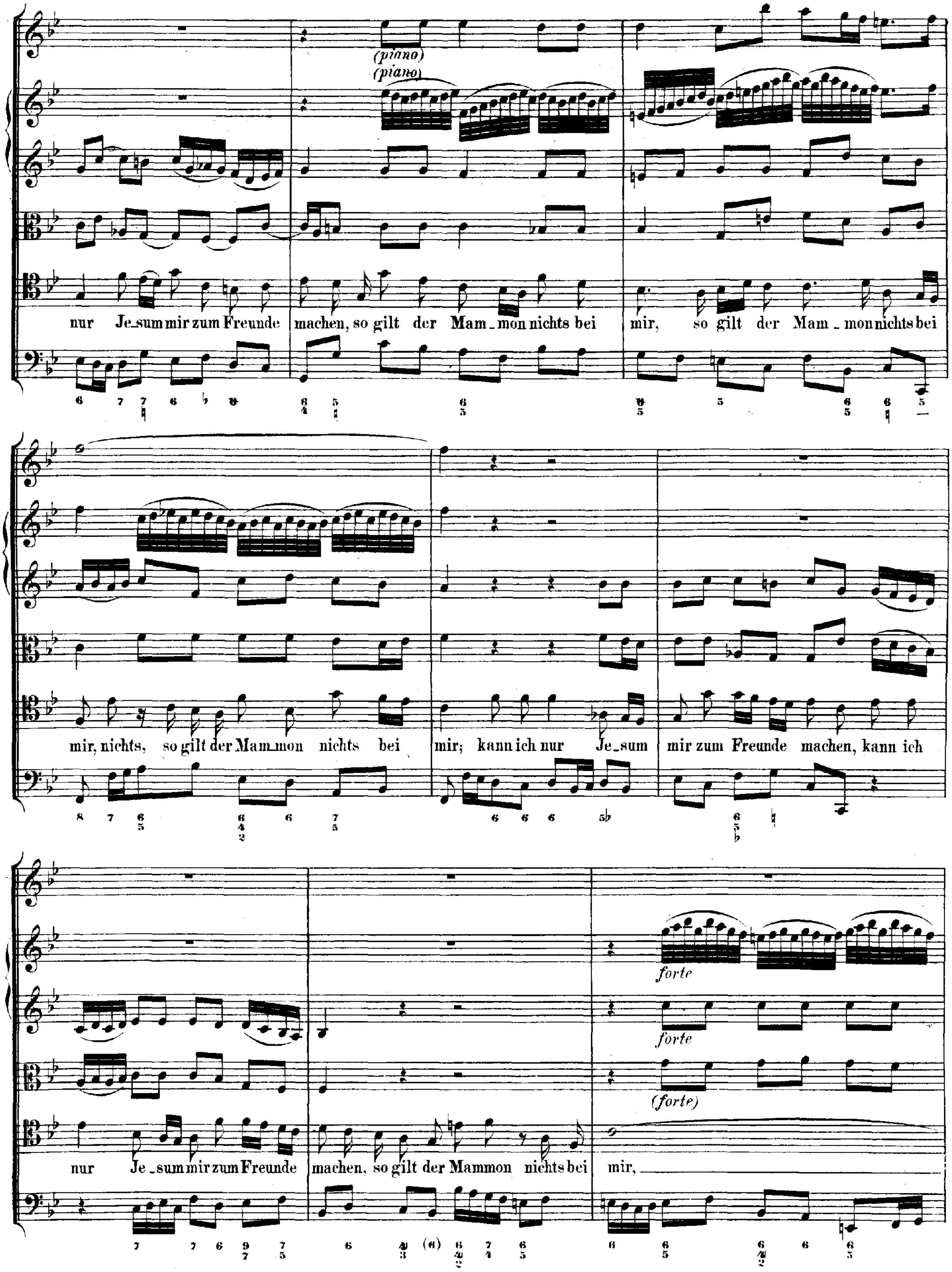
a tempo.

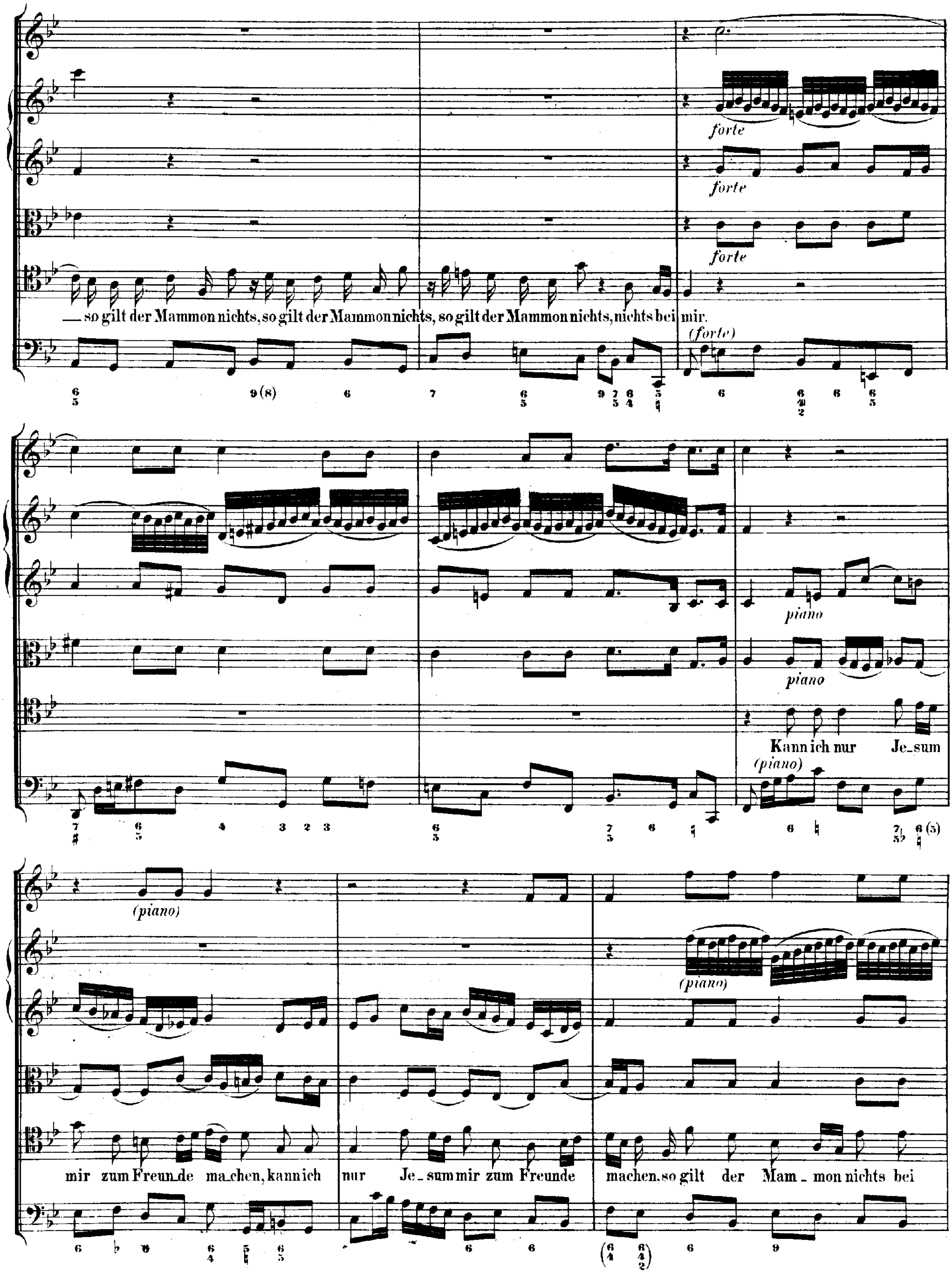


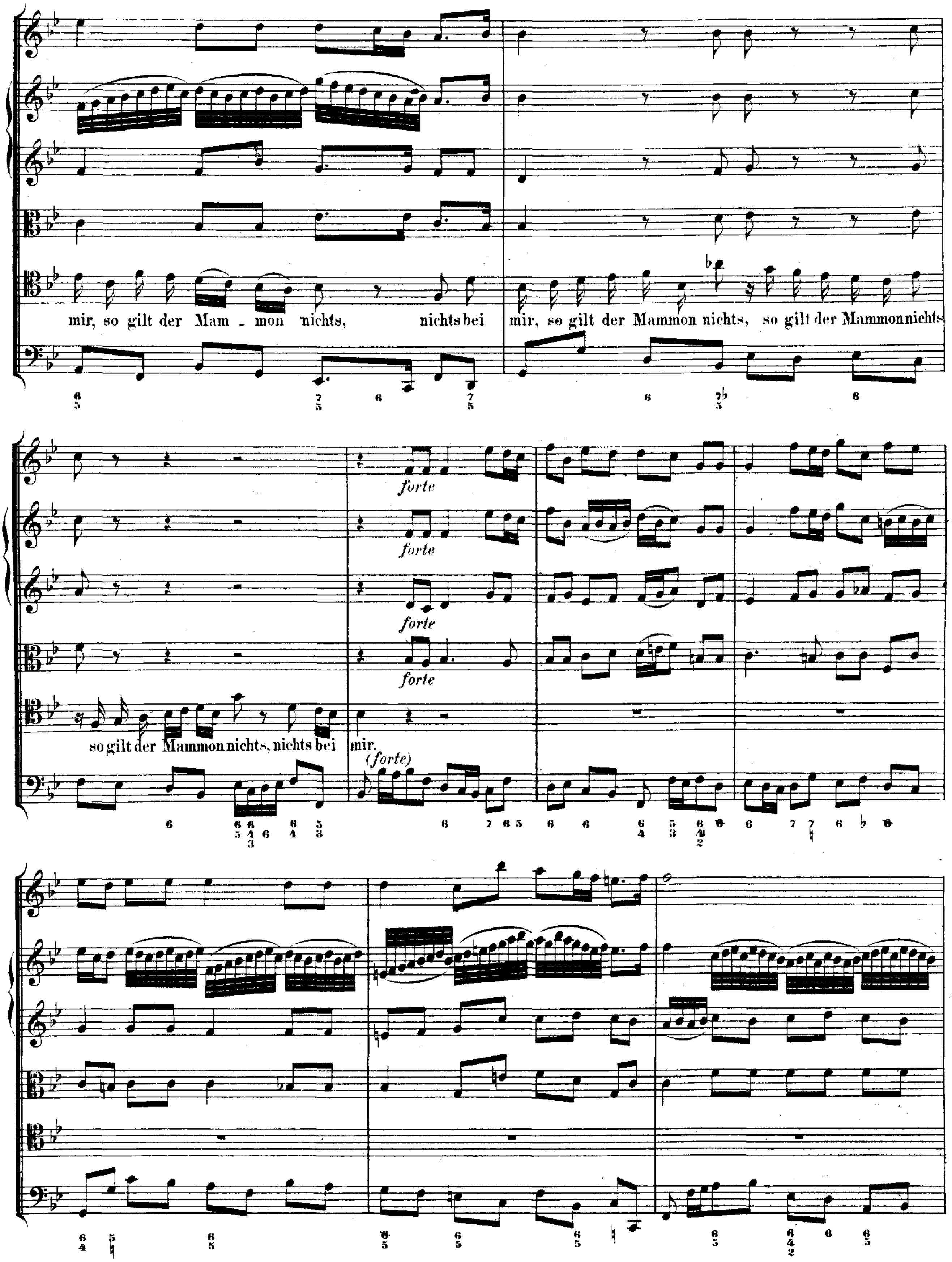

Va _ ter selbst die Rechnung ü _ ber _ ge _ ben. So mag man dei_nen Leib, den
man zu Gra _ be trägt, mit Sand und Staub be _ schüt_ten, dein Hei _ land öff_net dir die ew' _
_ gen Hüt _ ten.

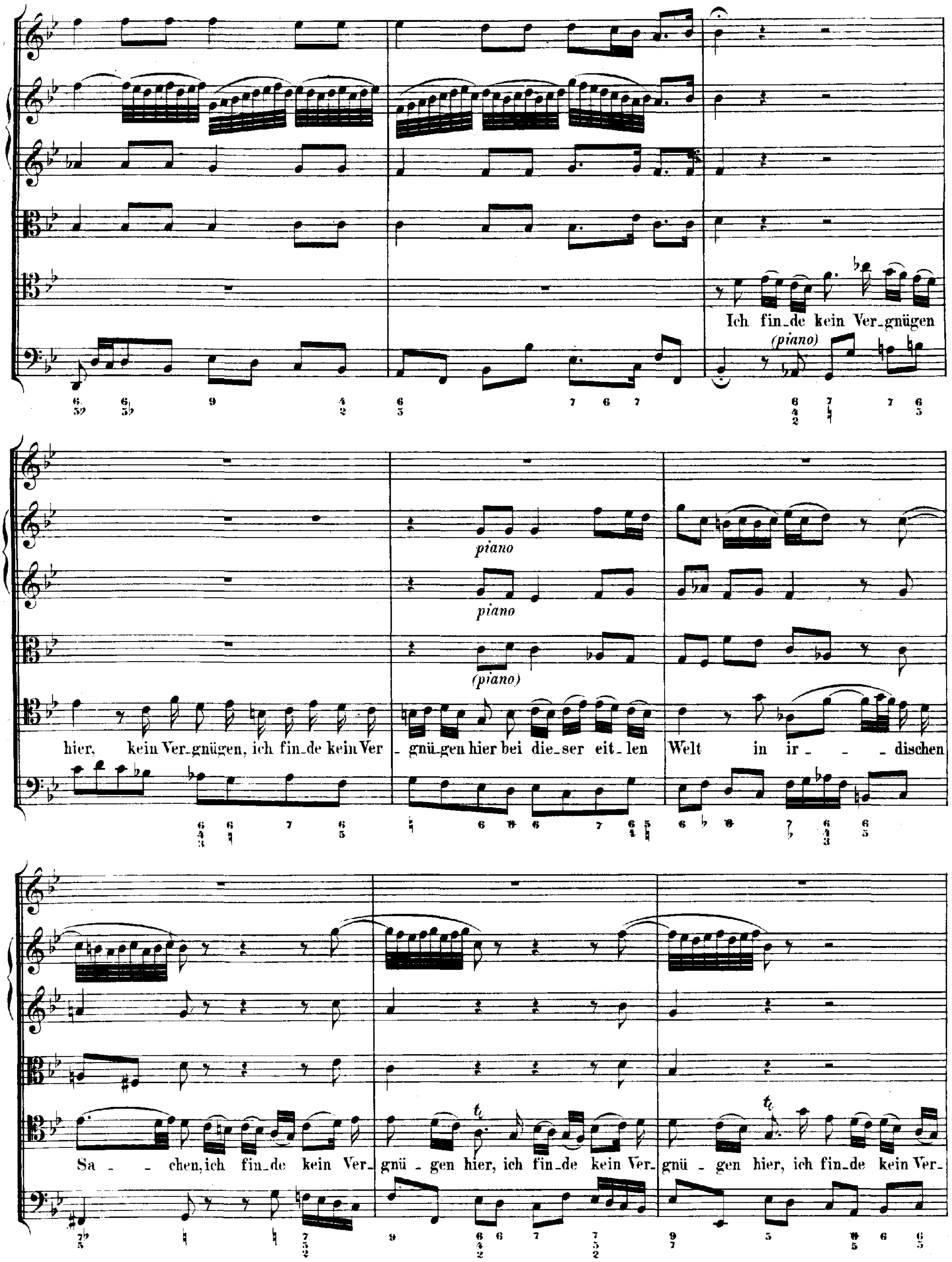
ARIA col Corno in unisono.

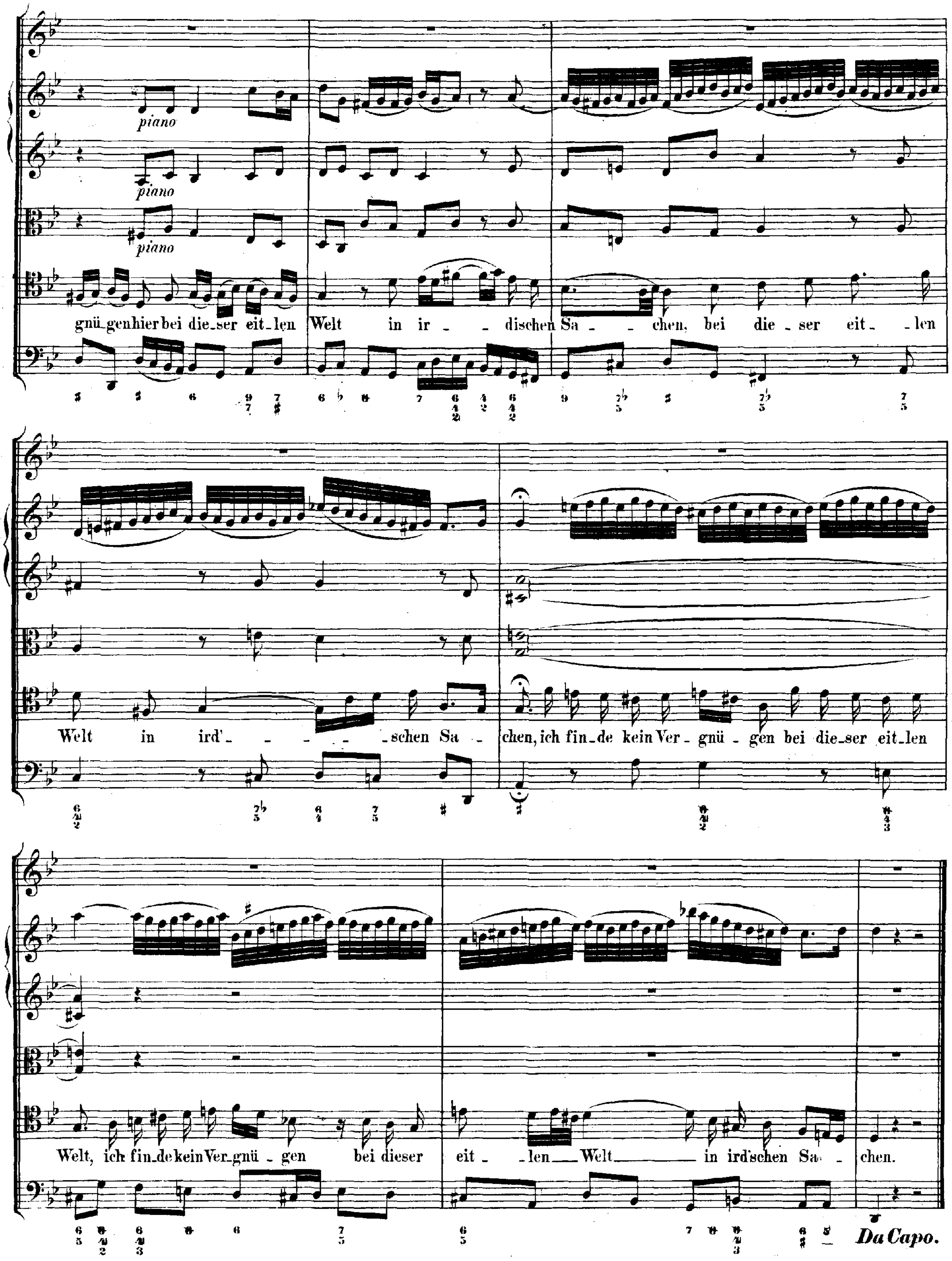



(piano)
(piano)
nur Je_sum mir zum Freunde machen, so gilt der Mam_mon nichts bei mir, so gilt der Mam_mon nichts bei
mir, nichts, so gilt der Mam_mon nichts bei mir; kann ich nur Je_sum mir zum Freunde machen, kann ich
forte
forte
(forte)
nur Je_sum mir zum Freunde machen, so gilt der Mammon nichts bei mir,

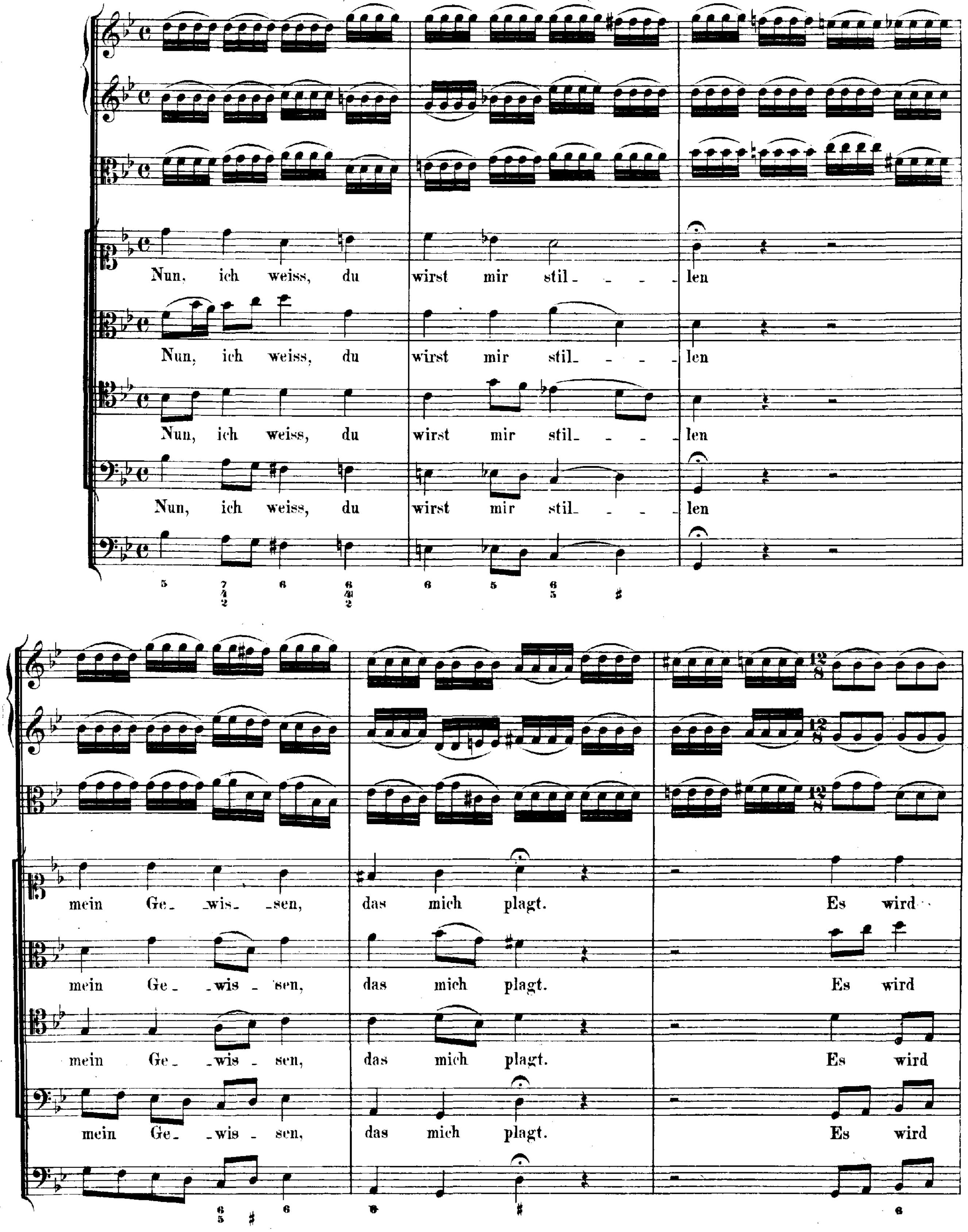

forte
forte
forte
— so gilt der Mammon nichts, so gilt der Mammon nichts, so gilt der Mammon nichts, nichts bei mir.
(forte)
piano
piano
Kann ich nur Je_sum
(piano)
(piano)
mir zum Freun_de ma_chen, kann ich nur Je_sum mir zum Freunde machen, so gilt der Mam_mon nichts bei
(piano)

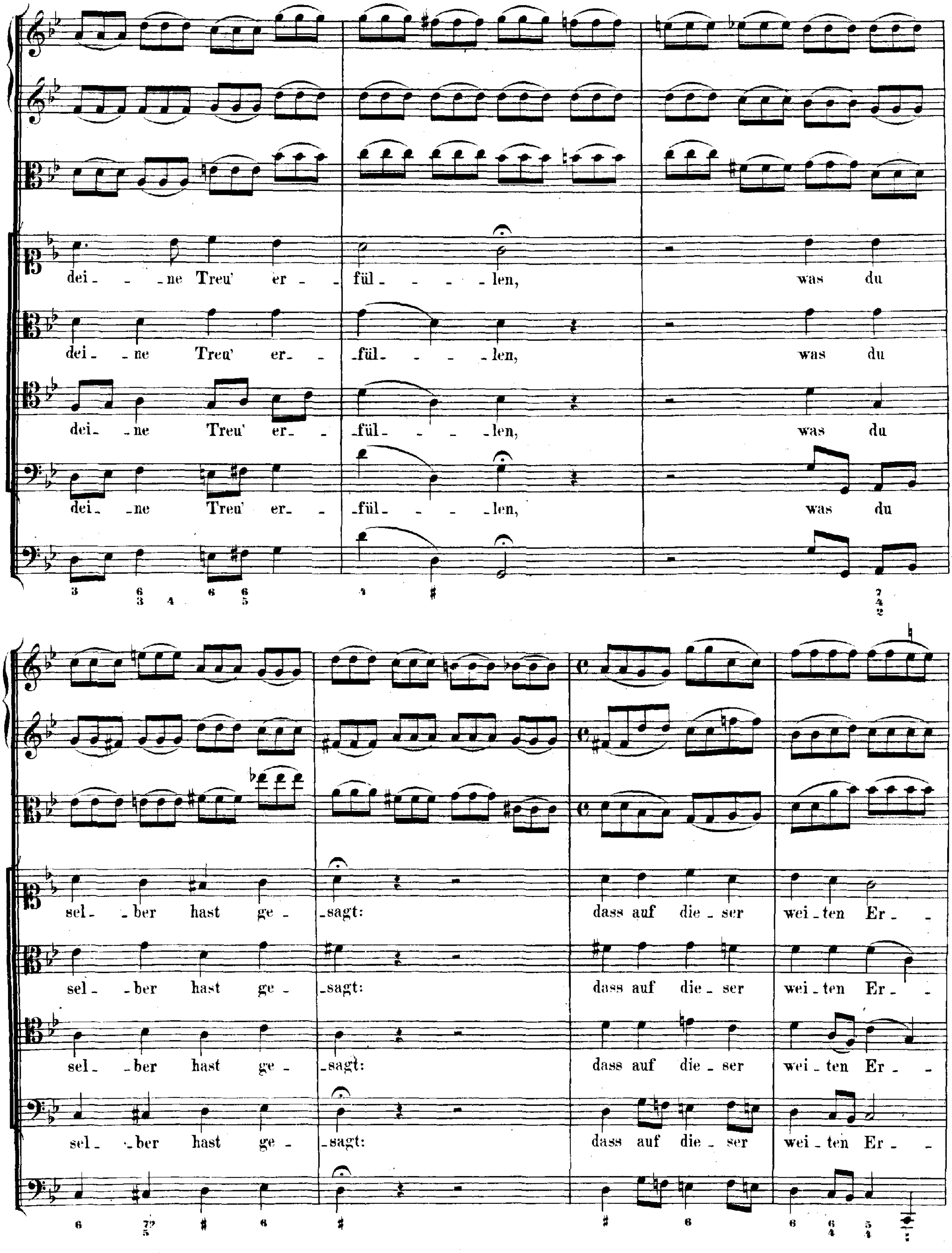

mir, so gilt der Mam - mon nichts, nichts bei
mir, so gilt der Mammon nichts, so gilt der Mammonnichts
so gilt der Mammon nichts, nichts bei
mir.
forte
forte
forte
forte
(forte)

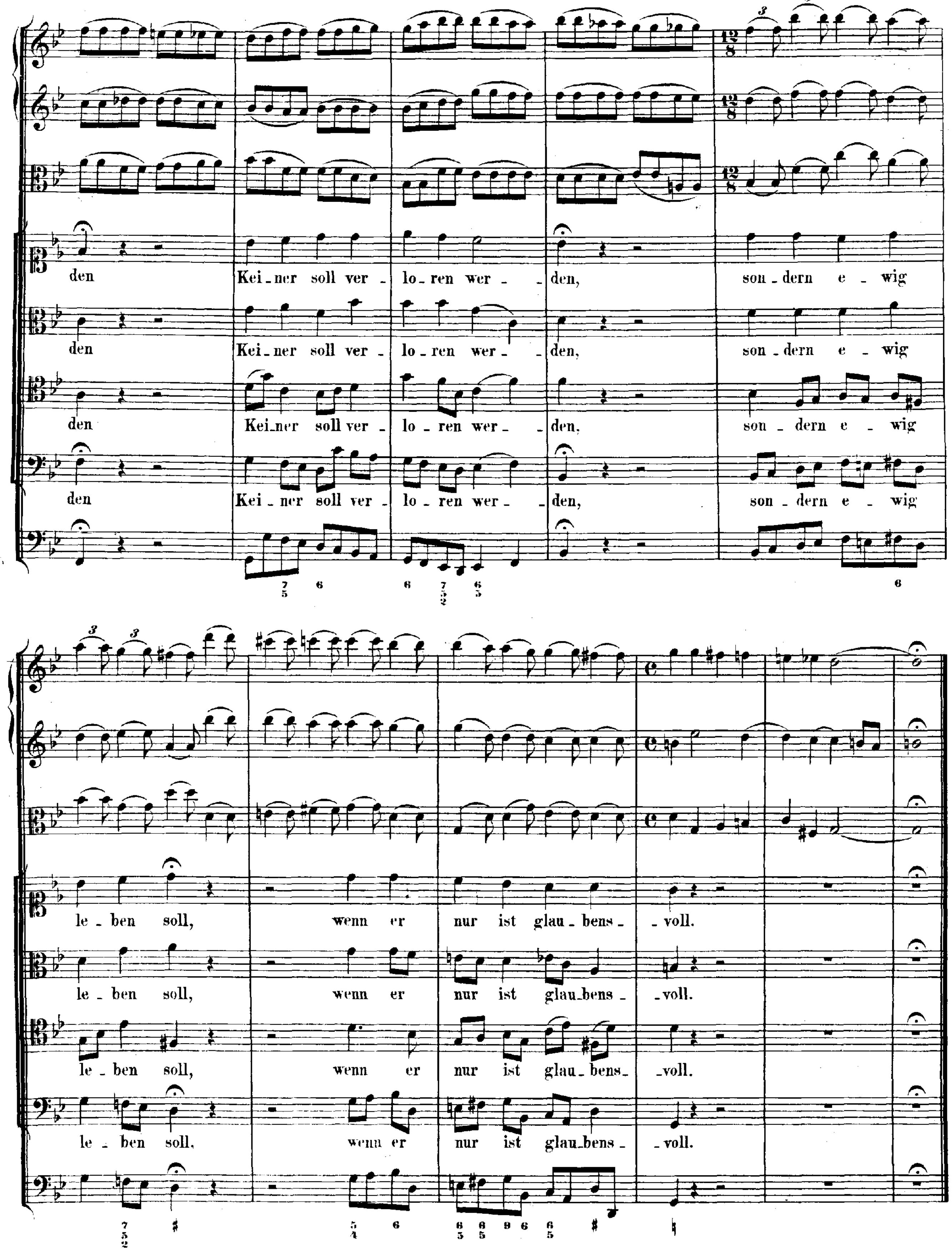

Ich fin_de kein Ver_gnügen
(piano)
piano
piano
(piano)
hier, kein Ver_gnügen, ich fin_de kein Ver _gnü_gen hier bei die_ser eit_len Welt in ir_ _dischen
Sa_ _chen, ich fin_de kein Ver_gnü_gen hier, ich fin_de kein Ver_gnü_gen hier, ich fin_de kein Ver_


piano
piano
piano
gnü_gen hier bei die_ser eit_len Welt in ir_ _dischen Sa_ _chen, bei die_ser eit_ _len
Welt in ird'_ _ _ _ _schen Sa_ _chen, ich fin_de kein Ver_gnü_gen bei die_ser eit_len
Welt, ich fin_de kein Ver_gnü_gen bei dieser eit_ _len_ Welt_ in irdschen Sa_ _chen.
Da Capo.

CHORAL.(Melodie: „Jesu, der du meine Seele." Siebenstimmig.)




dei - ne Treu' er - fül - len, was du
dei - ne Treu' er - fül - len, was du
dei - ne Treu' er - fül - len, was du
dei - ne Treu' er - fül - len, was du
sel - ber hast ge - sagt: dass auf die - ser wei - ten Er -
sel - ber hast ge - sagt: dass auf die - ser wei - ten Er -
sel - ber hast ge - sagt: dass auf die - ser wei - ten Er -
sel - ber hast ge - sagt: dass auf die - ser wei - ten Er -


den Kei_ner soll ver_ lo_ren wer_ _den, son_dern e_wig
le_ben soll, wenn er nur ist glau_bens_ _voll.

Actus tragicus

„Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit."

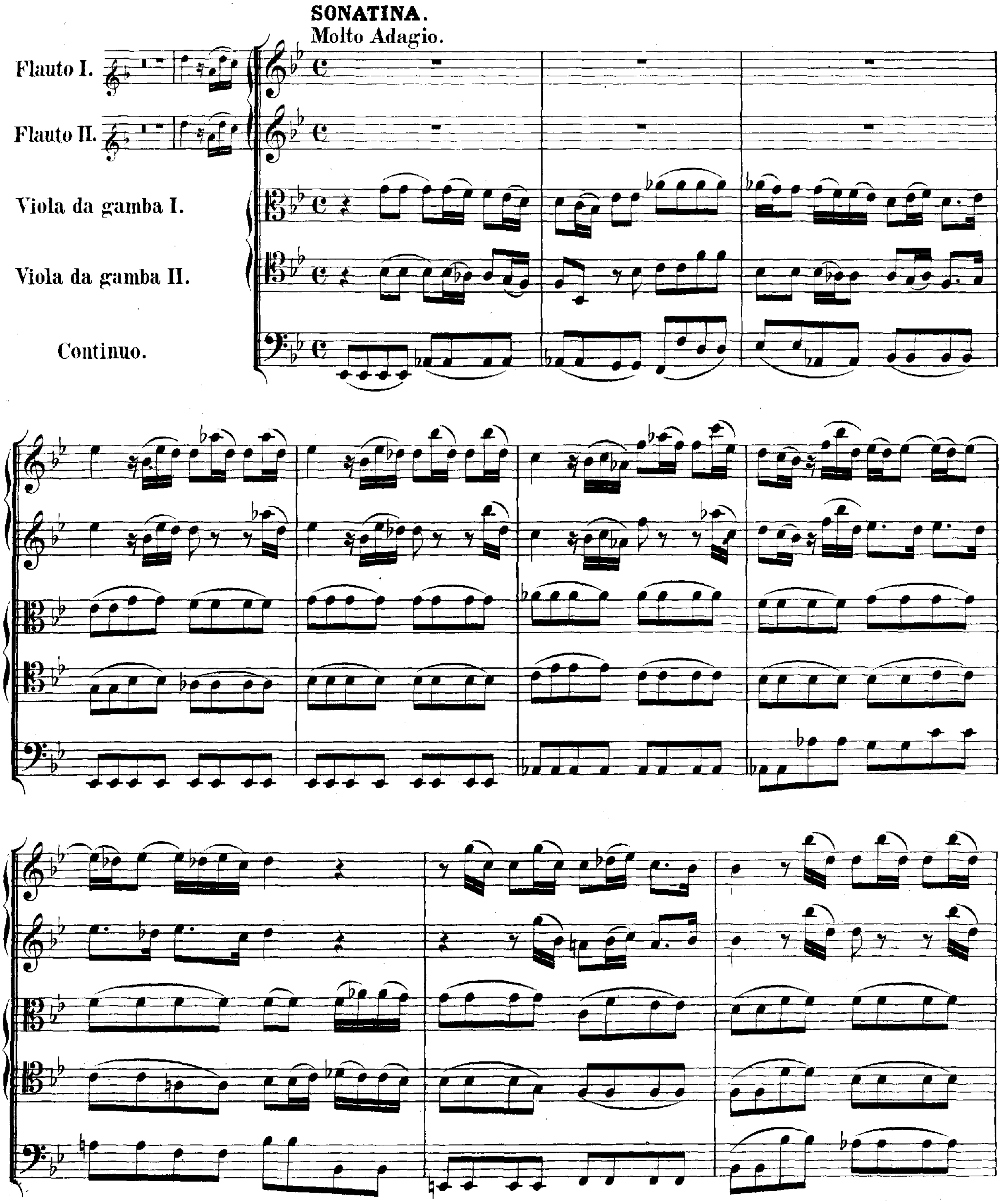
Cantate

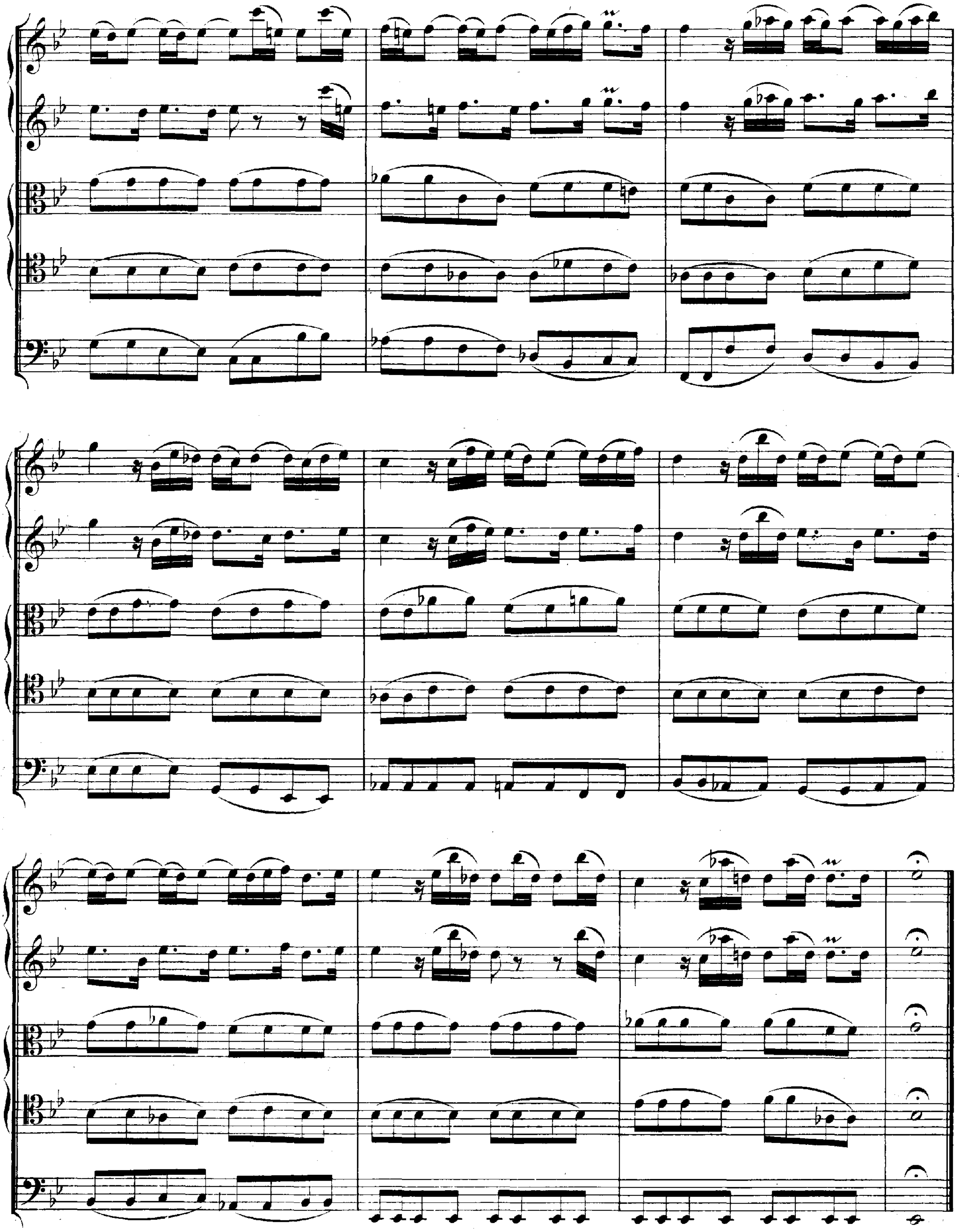
nach Worten der heiligen Schrift.

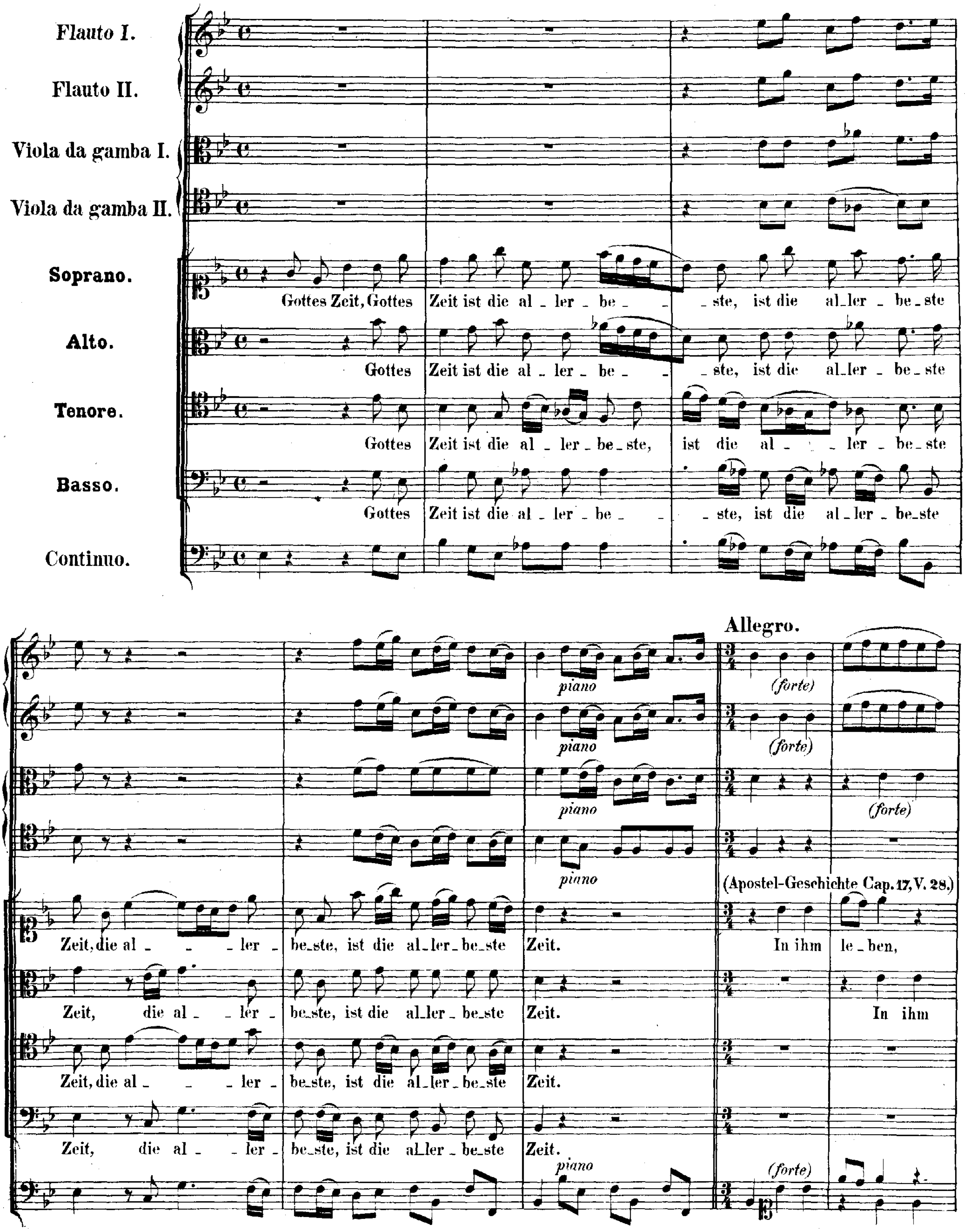
No. 106.

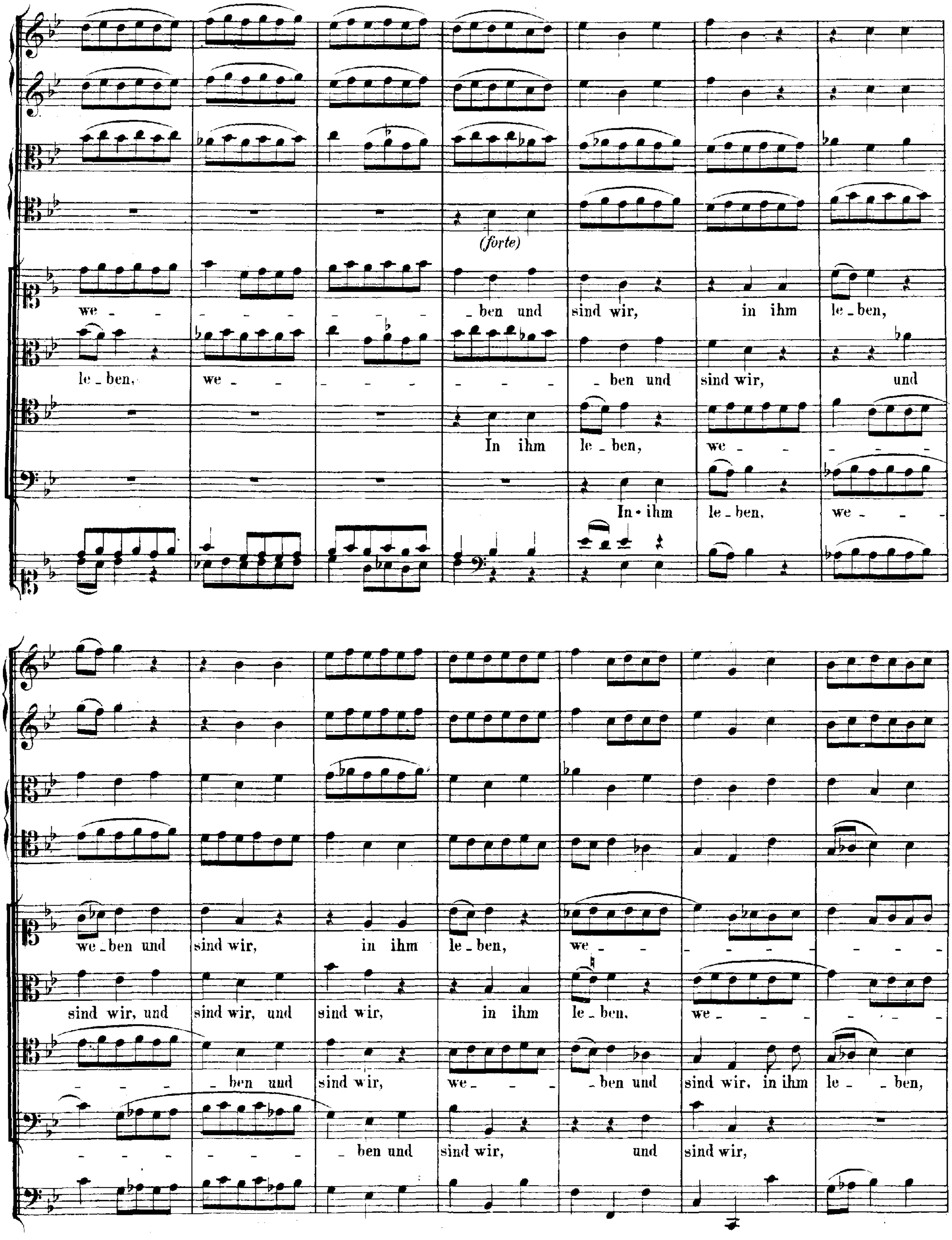
Actus tragicus.

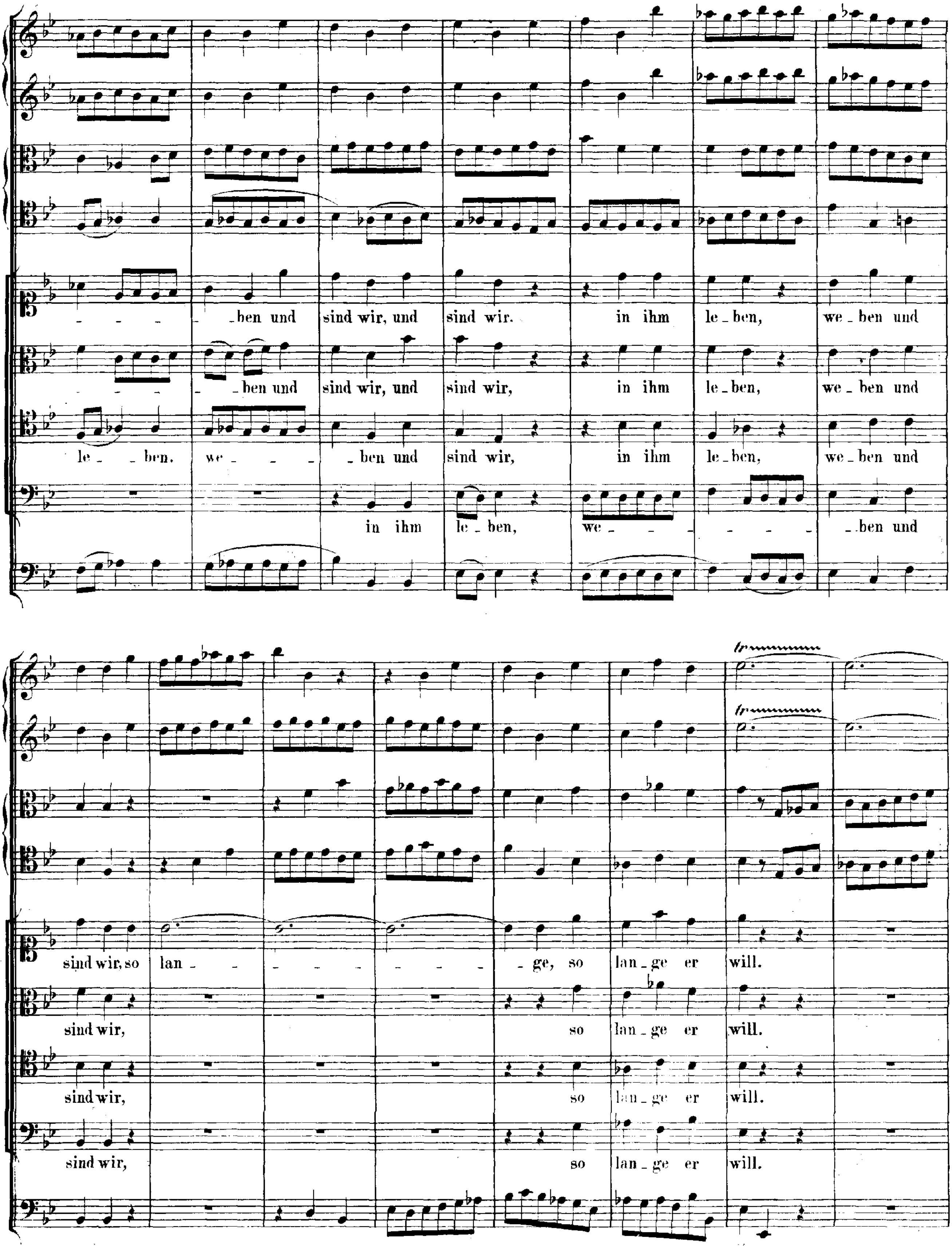
„Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit."

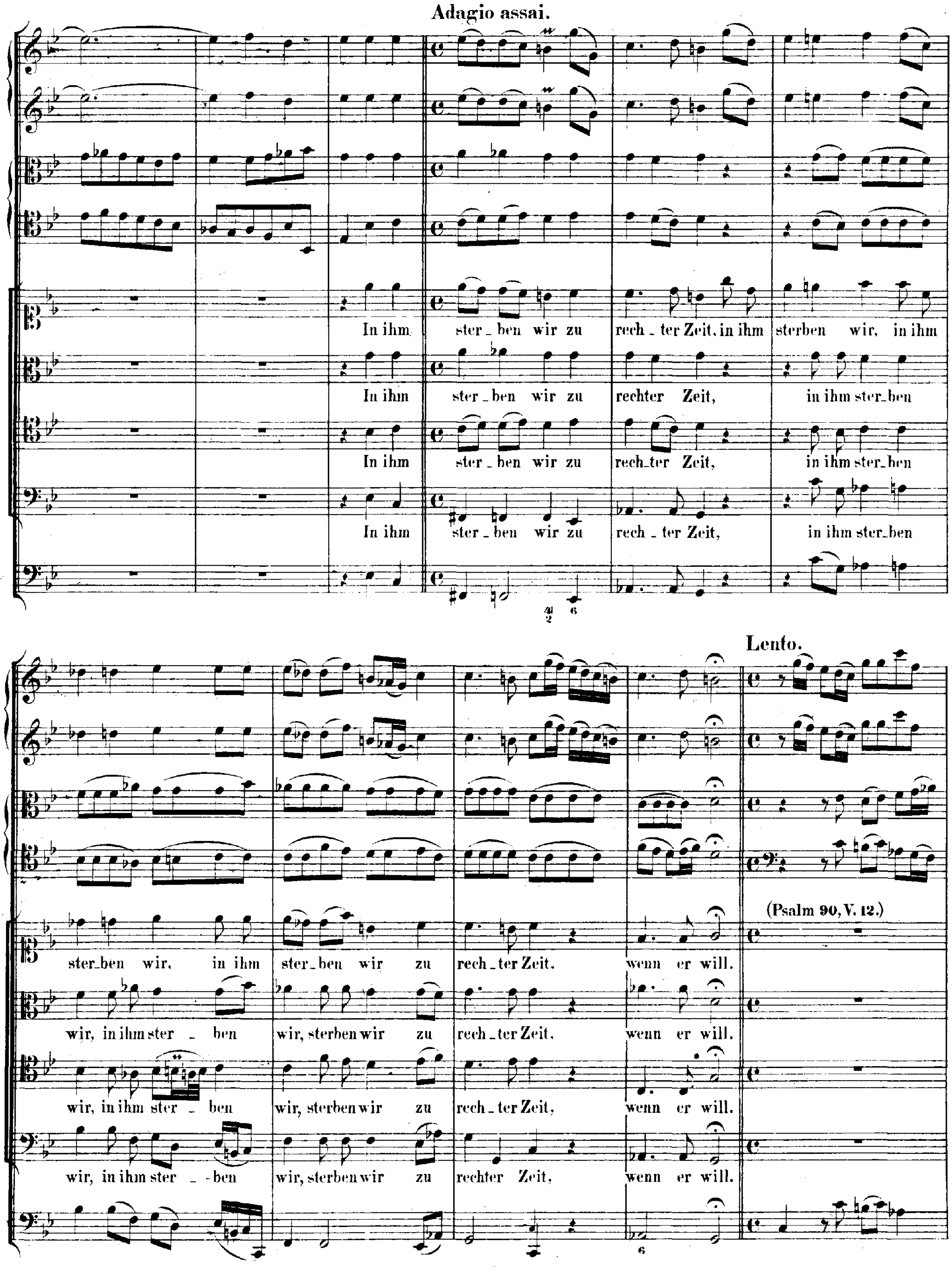


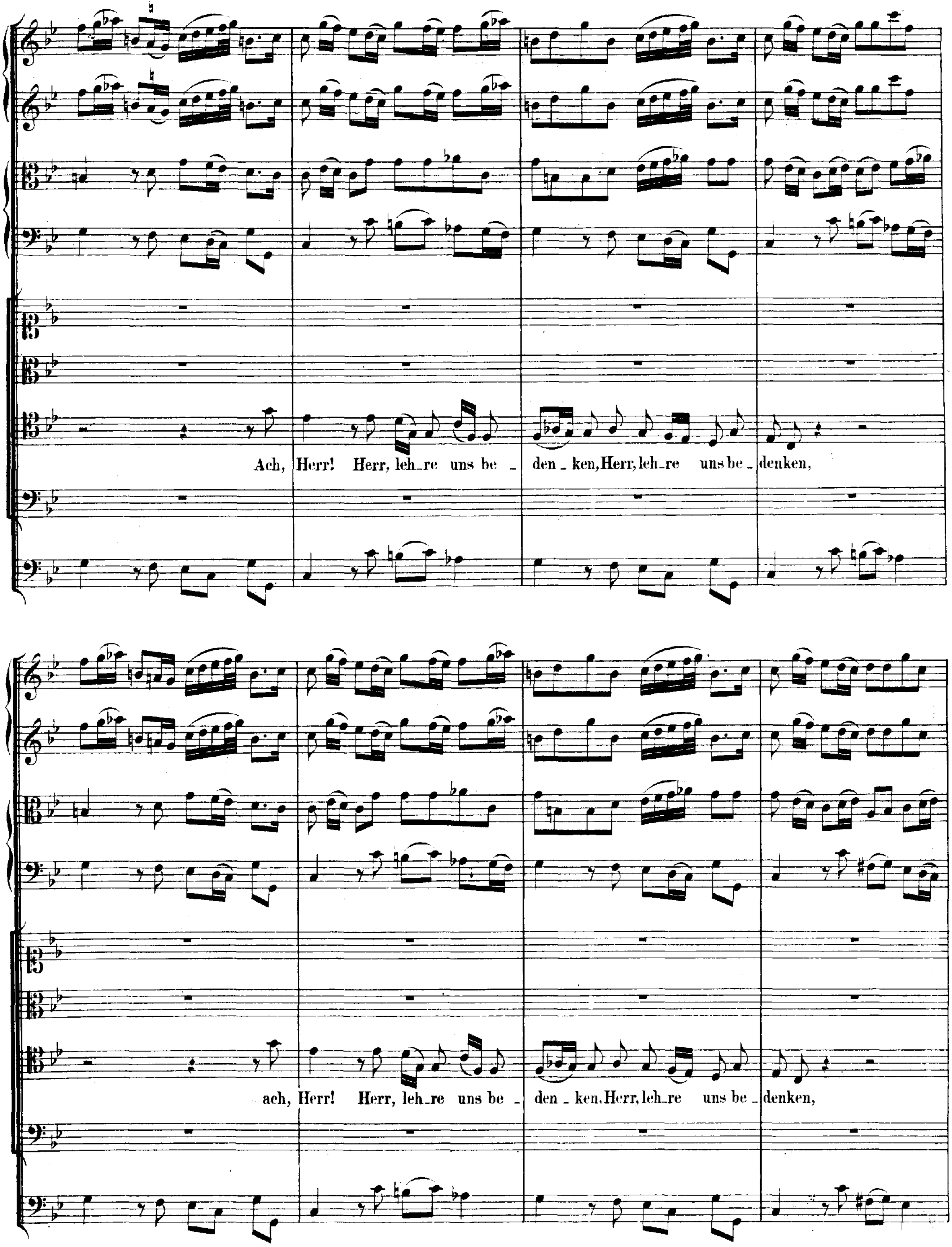


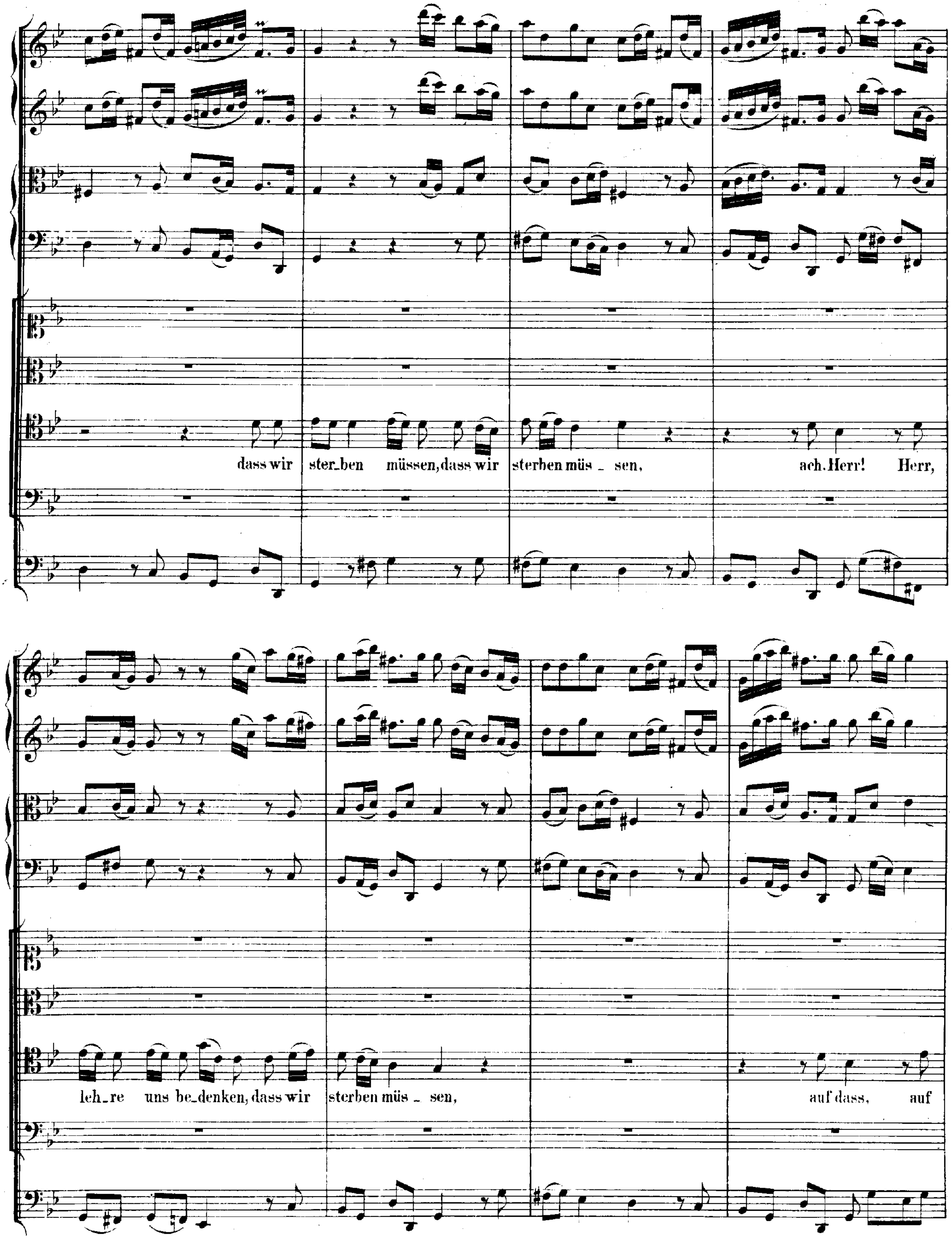

Flauto I.
Flauto II.
Viola da gamba I.
Viola da gamba II.
Soprano.
Gottes Zeit, Gottes Zeit ist die al_ler_be_ _ste, ist die al_ler_be_ste
Alto.
Gottes Zeit ist die al_ler_be_ _ste, ist die al_ler_be_ste
Tenore.
Gottes Zeit ist die al_ler_be_ste, ist die al_ _ler_be_ste
Basso.
Gottes Zeit ist die al_ler_be_ _ste, ist die al_ler_be_ste
Continuo.
Allegro.
piano
(forte)
(Apostel-Geschichte Cap. 17, V. 28.)
Zeit, die al_ _ _ler_be_ste, ist die al_ler_be_ste Zeit. In ihm le_ben,
Zeit, die al_ _ler_be_ste, ist die al_ler_be_ste Zeit. In ihm
Zeit, die al_ _ _ler_be_ste, ist die al_ler_be_ste Zeit.
Zeit, die al_ _ler_be_ste, ist die al_ler_be_ste Zeit.

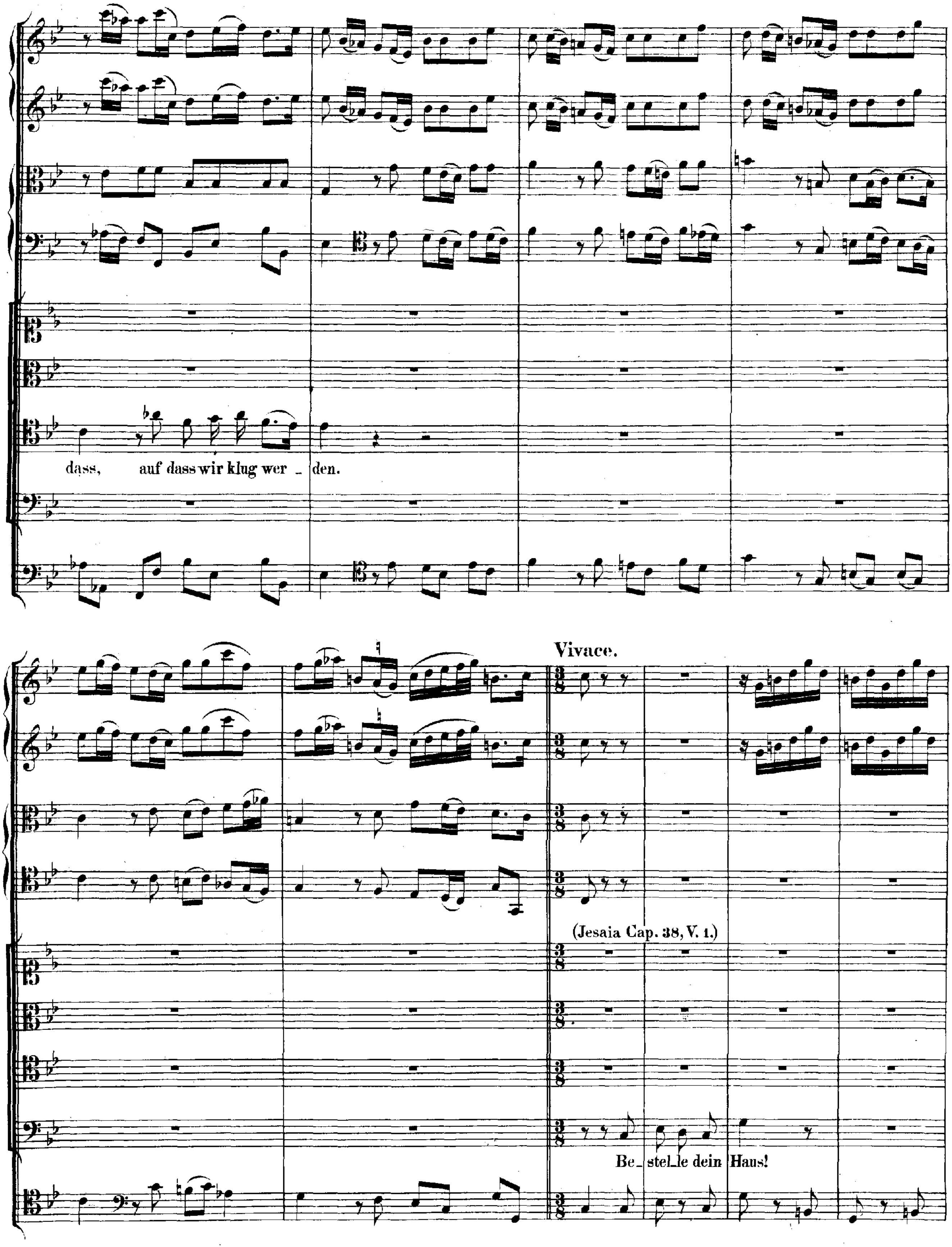

(forte)
we - - - ben und sind wir, in ihm le - ben,
le - ben, we - - - ben und sind wir, und
In ihm le - ben, we -
In-ihm le - ben, we -
we - ben und sind wir, in ihm le - ben, we -
sind wir, und sind wir, und sind wir, in ihm le - ben, we -
- ben und sind wir, we - - ben und sind wir, in ihm le - ben,
- ben und sind wir, und sind wir,

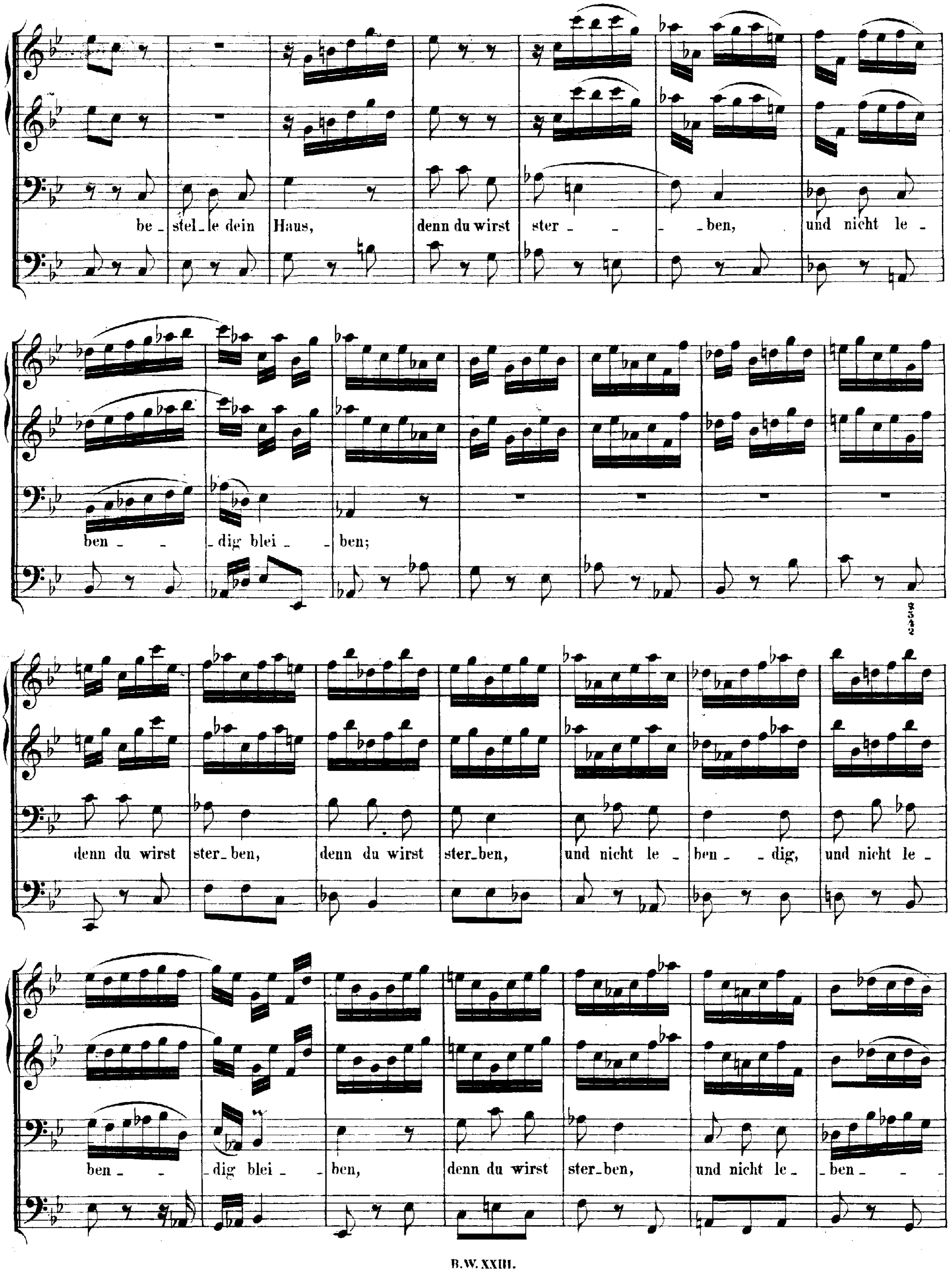

ben und sind wir, und sind wir. in ihm le_ben, we_ben und
ben und sind wir, und sind wir, in ihm le_ben, we_ben und
le_ben. we_ben und sind wir, in ihm le_ben, we_ben und
in ihm le_ben, we_ben und
sind wir, so lan_ge, so lan_ge er will.
sind wir, so lan_ge er will.
sind wir, so lan_ge er will.
sind wir, so lan_ge er will.

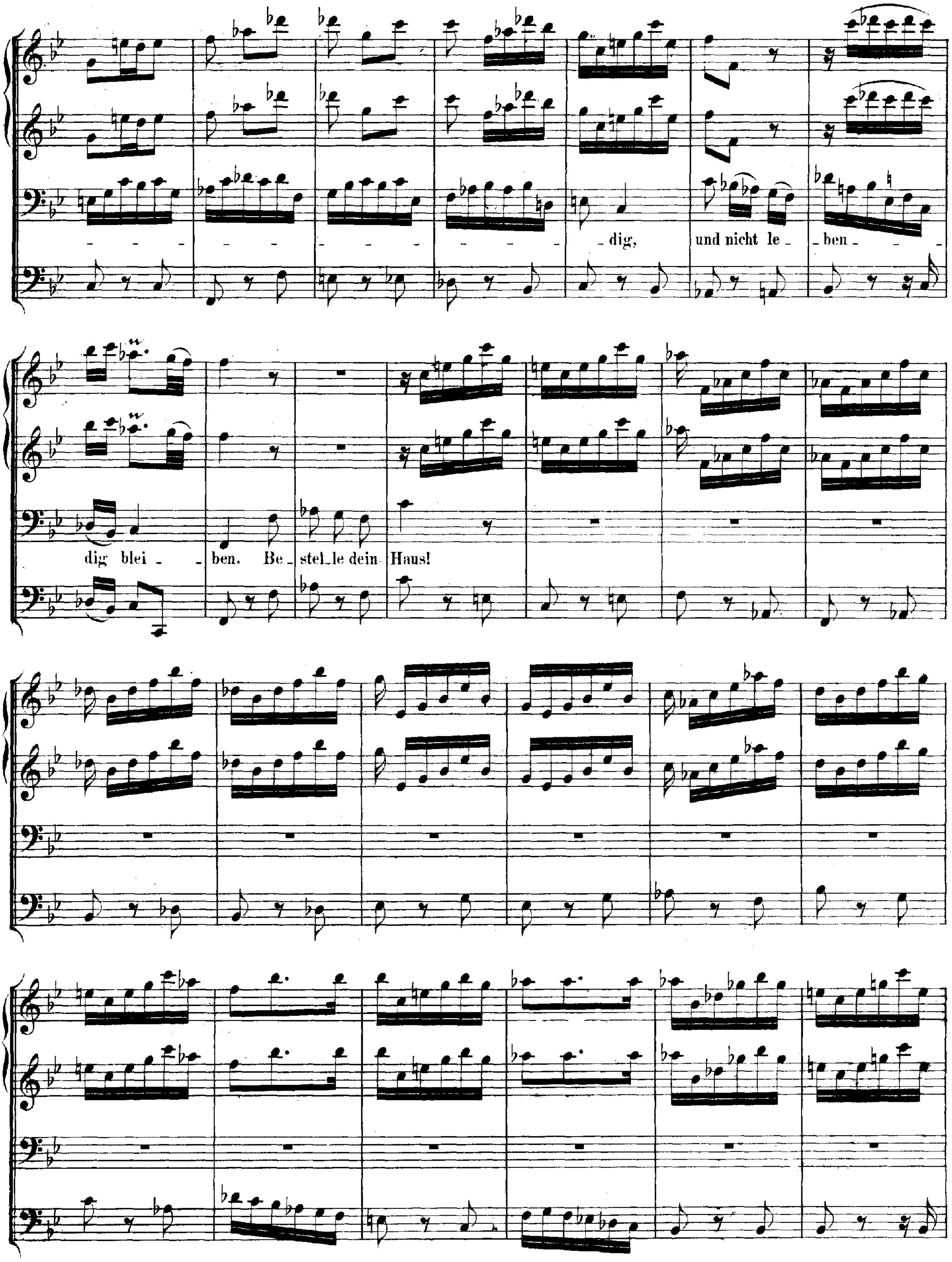

Adagio assai.
In ihm ster_ben wir zu rech_ter Zeit, in ihm sterben wir, in ihm
In ihm ster_ben wir zu rechter Zeit, in ihm ster_ben
In ihm ster_ben wir zu rech_ter Zeit, in ihm ster_ben
In ihm ster_ben wir zu rech_ter Zeit, in ihm ster_ben
Lento.
(Psalm 90, V. 12.)
ster_ben wir, in ihm ster_ben wir zu rech_ter Zeit. wenn er will.
wir, in ihm ster _ ben wir, sterben wir zu rech_ter Zeit. wenn er will.
wir, in ihm ster _ ben wir, sterben wir zu rech_ter Zeit, wenn er will.
wir, in ihm ster _ -ben wir, sterben wir zu rechter Zeit, wenn er will.

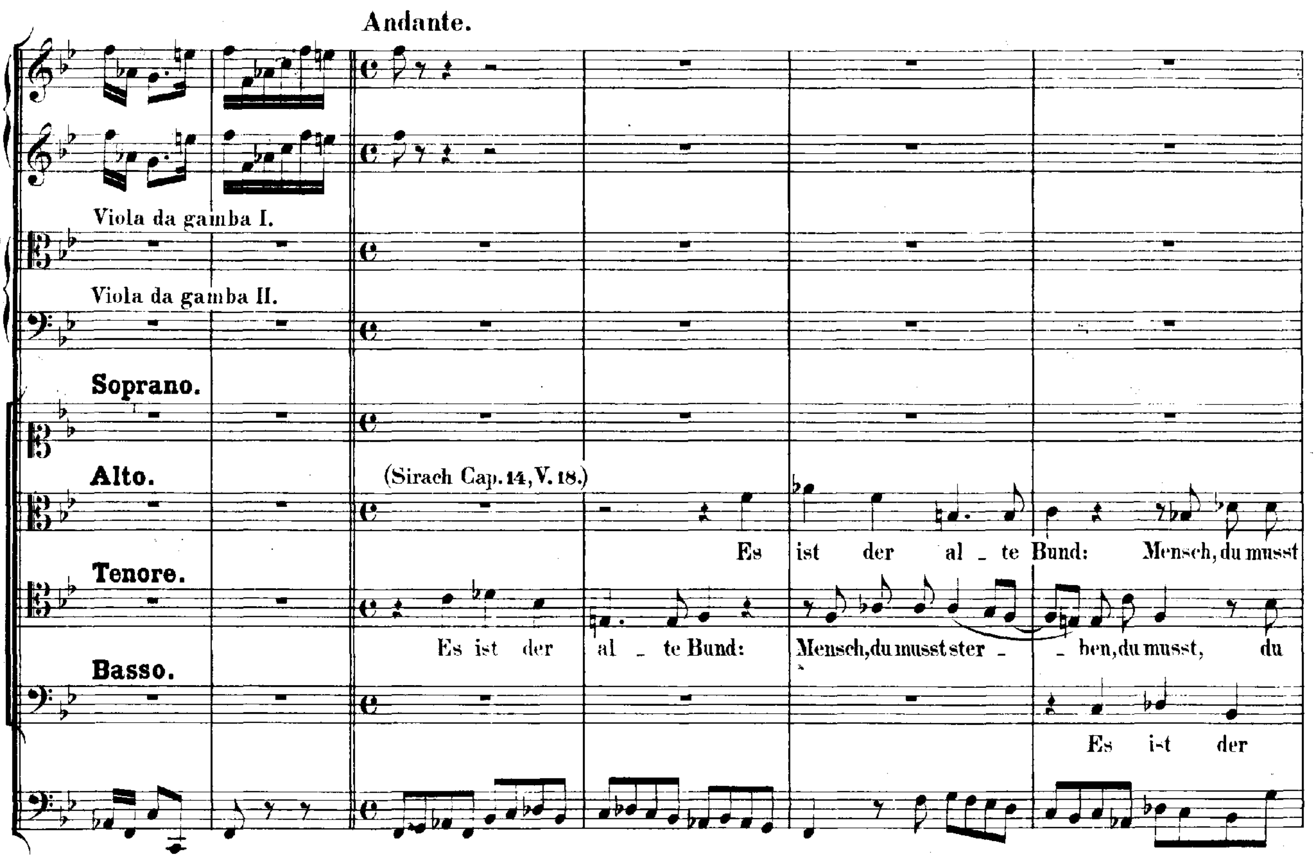

Ach, Herr! Herr, leh_re uns be _ den _ ken, Herr, leh_re uns be _ denken,
ach, Herr! Herr, leh_re uns be _ den _ ken. Herr, leh_re uns be _ denken,

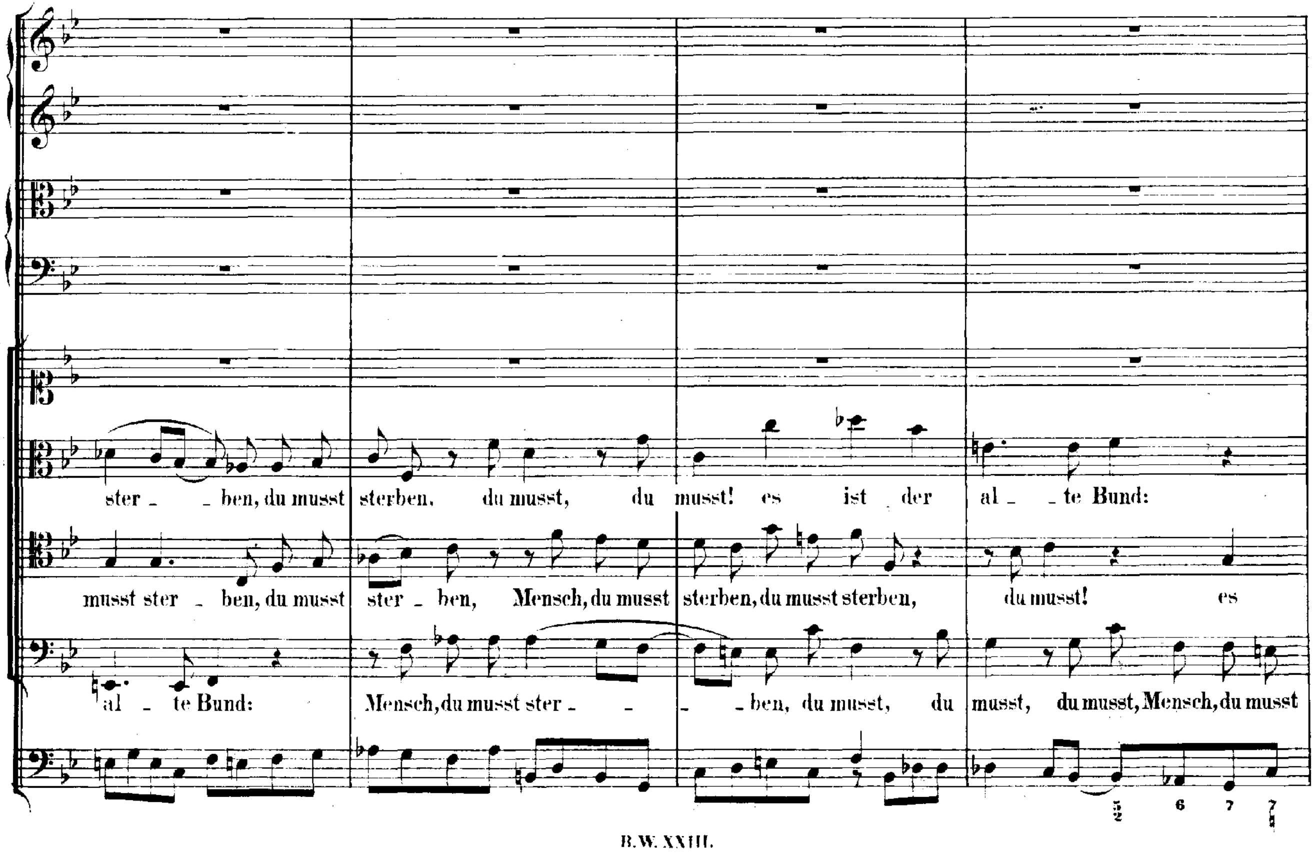

dass wir ster_ben müssen, dass wir sterben müs _ sen,
ach. Herr! Herr,
leh_re uns be_denken, dass wir sterben müs _ sen,
auf dass, auf

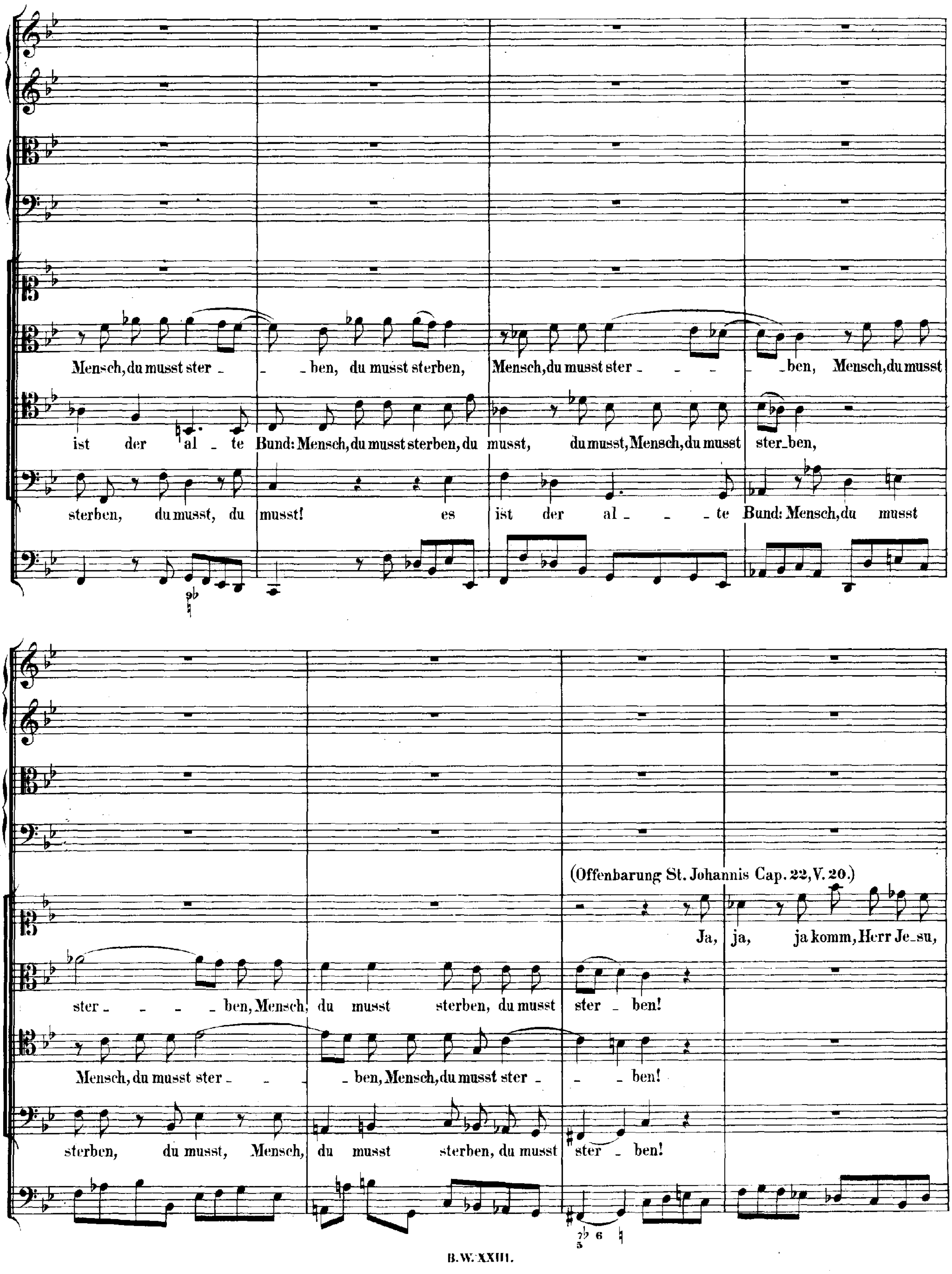

dass, auf dass wir klug wer _ den.
Vivace.
(Jesaia Cap. 38, V. 1.)
Be _ stel_le dein Haus!


be _ stel_le dein Haus, denn du wirst ster _ - - _ben, und nicht le _
ben _ - _dig blei _ _ ben;
denn du wirst ster_ben, denn du wirst ster_ben, und nicht le _ ben _ _dig, und nicht le _
ben _ - _dig blei _ _ ben, denn du wirst ster_ben, und nicht le _ _ben _ - -

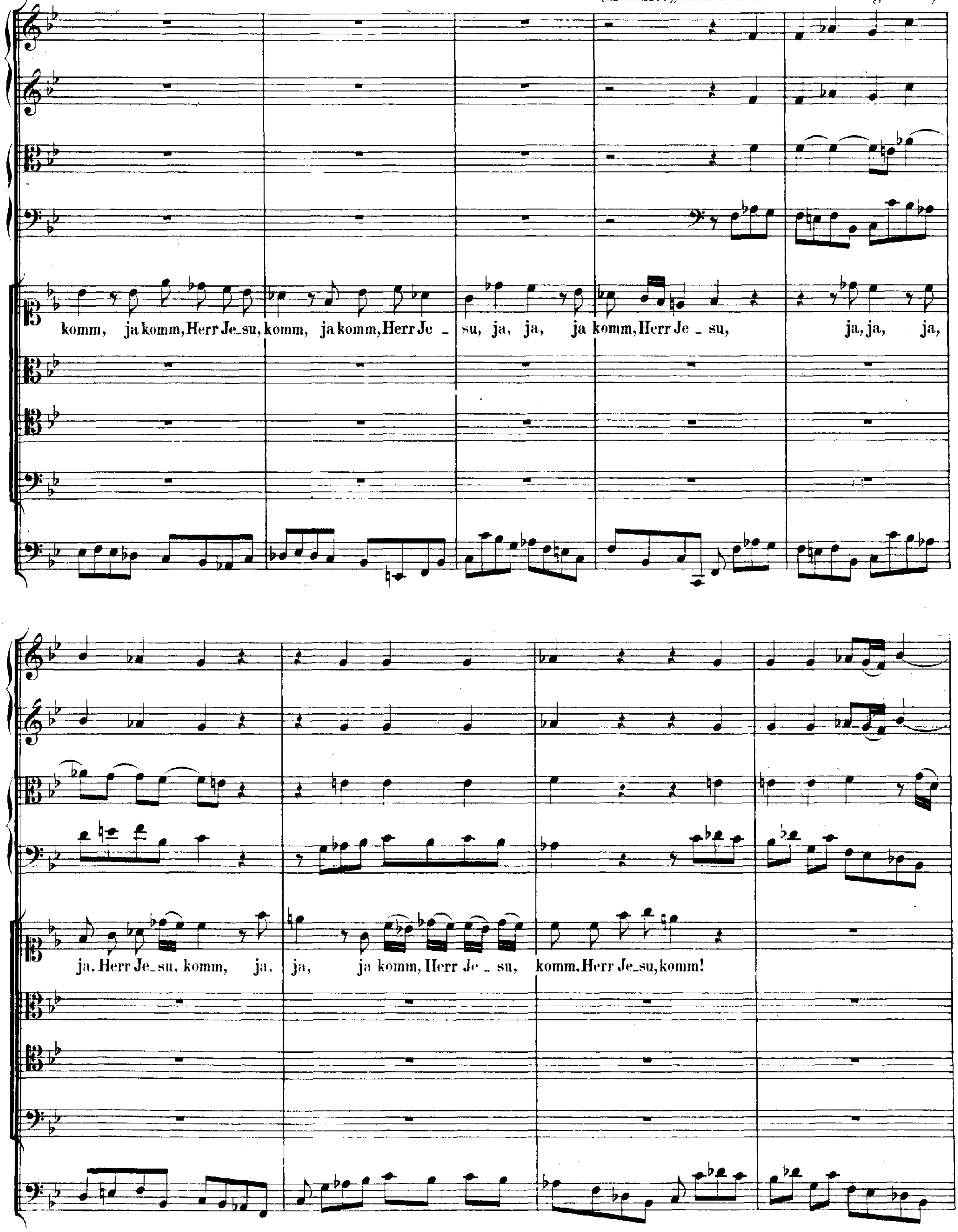

dig, und nicht le - ben
dig blei - ben. Be - stel-le dein Haus!

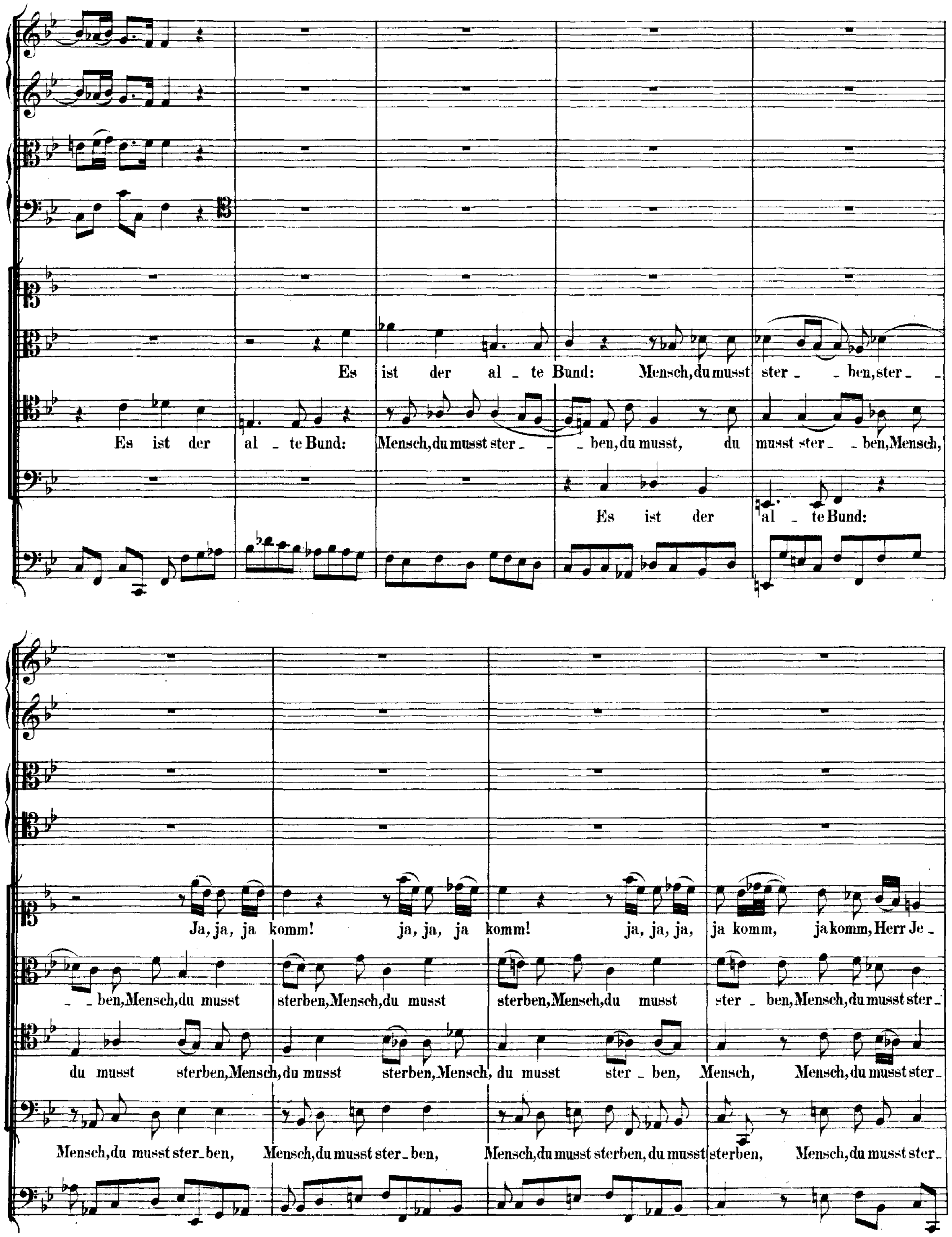

Andante.
Viola da gamba I.
Viola da gamba II.
Soprano.
Alto.
(Sirach Cap. 14, V. 18.)
Es ist der al _ te Bund: Mensch, du musst
Tenore.
Es ist der al _ te Bund: Mensch, du musst ster _ _ ben, du musst, du
Basso.
Es ist der

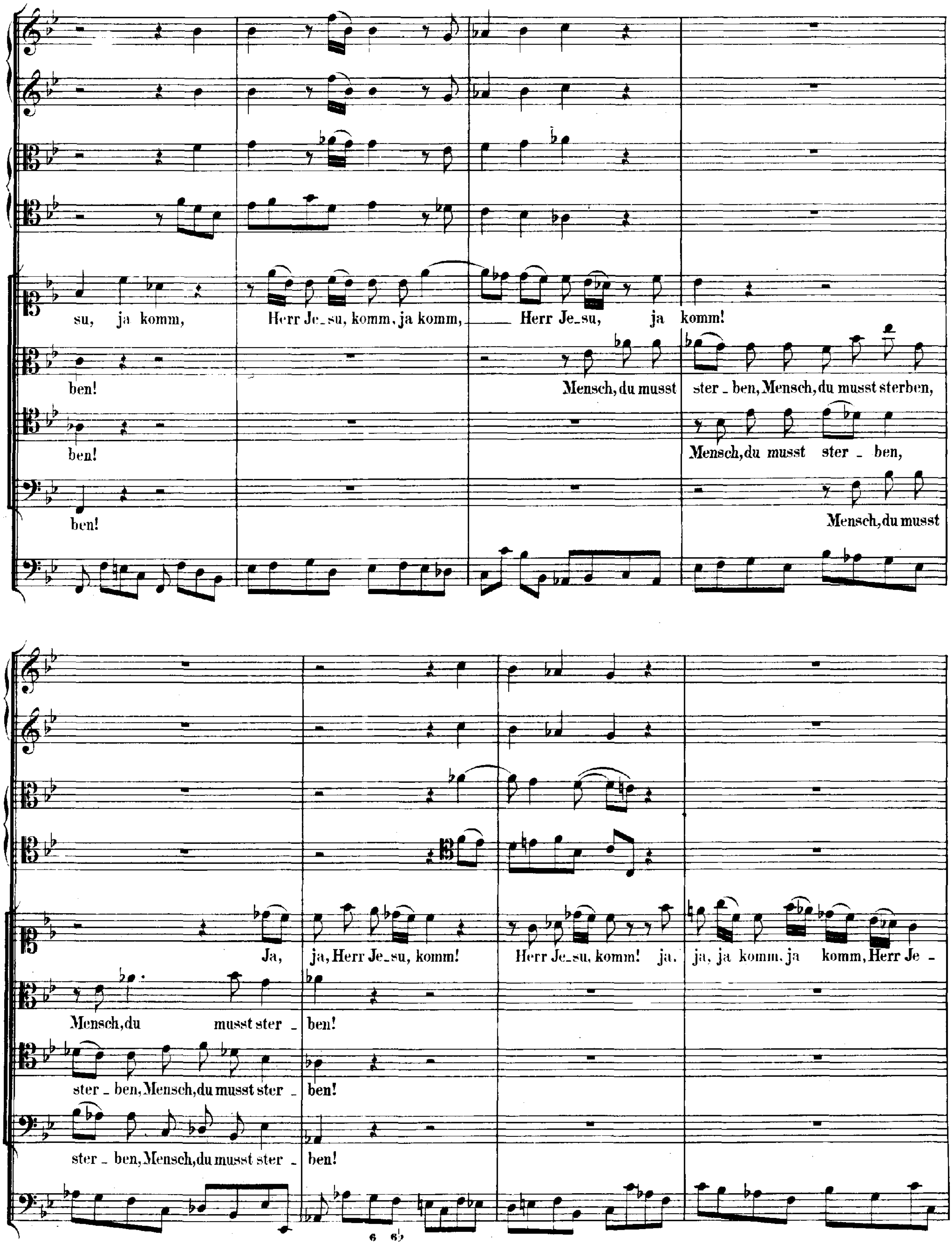

ster _ _ ben, du musst sterben, du musst, du musst! es ist der al _ te Bund:
musst ster _ ben, du musst ster _ ben, Mensch, du musst sterben, du musst sterben, du musst! es
al _ te Bund: Mensch, du musst ster _ _ _ ben, du musst, du musst, du musst, Mensch, du musst

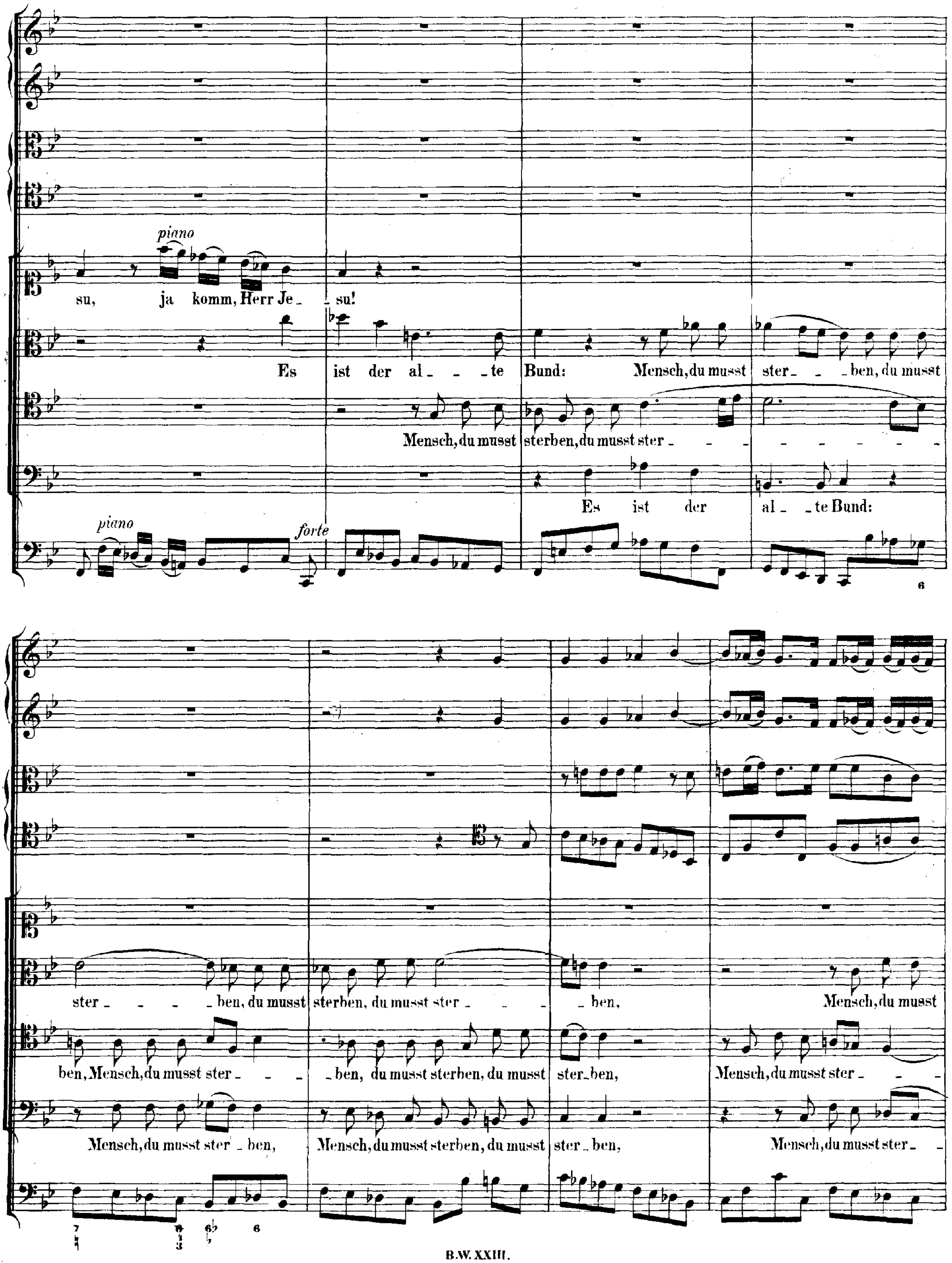

Mensch, du musst ster _ _ ben, du musst sterben, Mensch, du musst ster _ _ _ _ ben, Mensch, du musst
ist der al _ te Bund: Mensch, du musst sterben, du musst, du musst, Mensch, du musst ster_ben,
sterben, du musst, du musst! es ist der al _ _ te Bund: Mensch, du musst
ster _ _ _ ben, Mensch, du musst sterben, du musst ster _ ben!
Mensch, du musst ster _ _ _ ben, Mensch, du musst ster _ _ _ ben!
sterben, du musst, Mensch, du musst sterben, du musst ster _ ben!
(Offenbarung St. Johannis Cap. 22, V. 20.)
Ja, ja, ja komm, Herr Je_su,

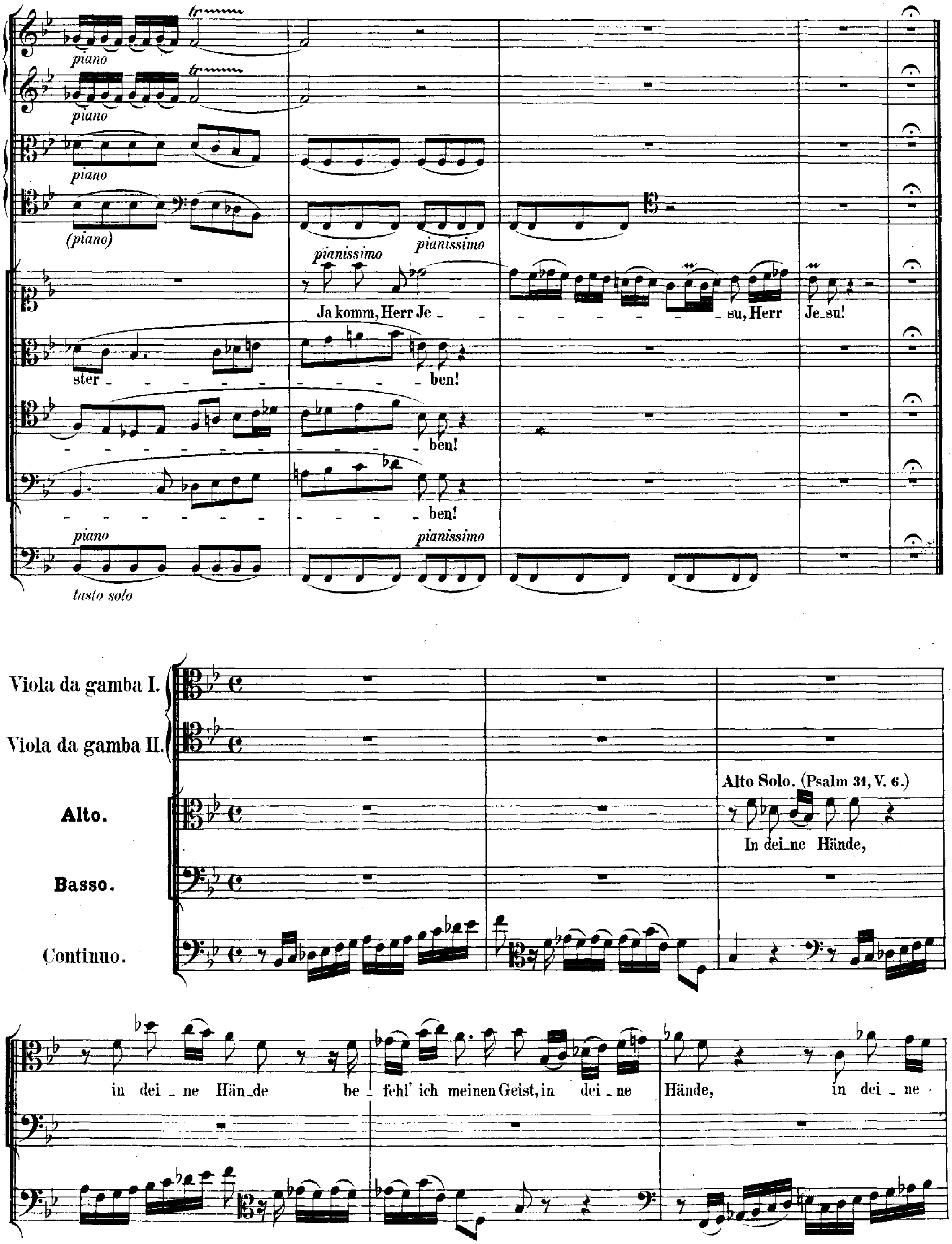
(Melodie: „Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt.")

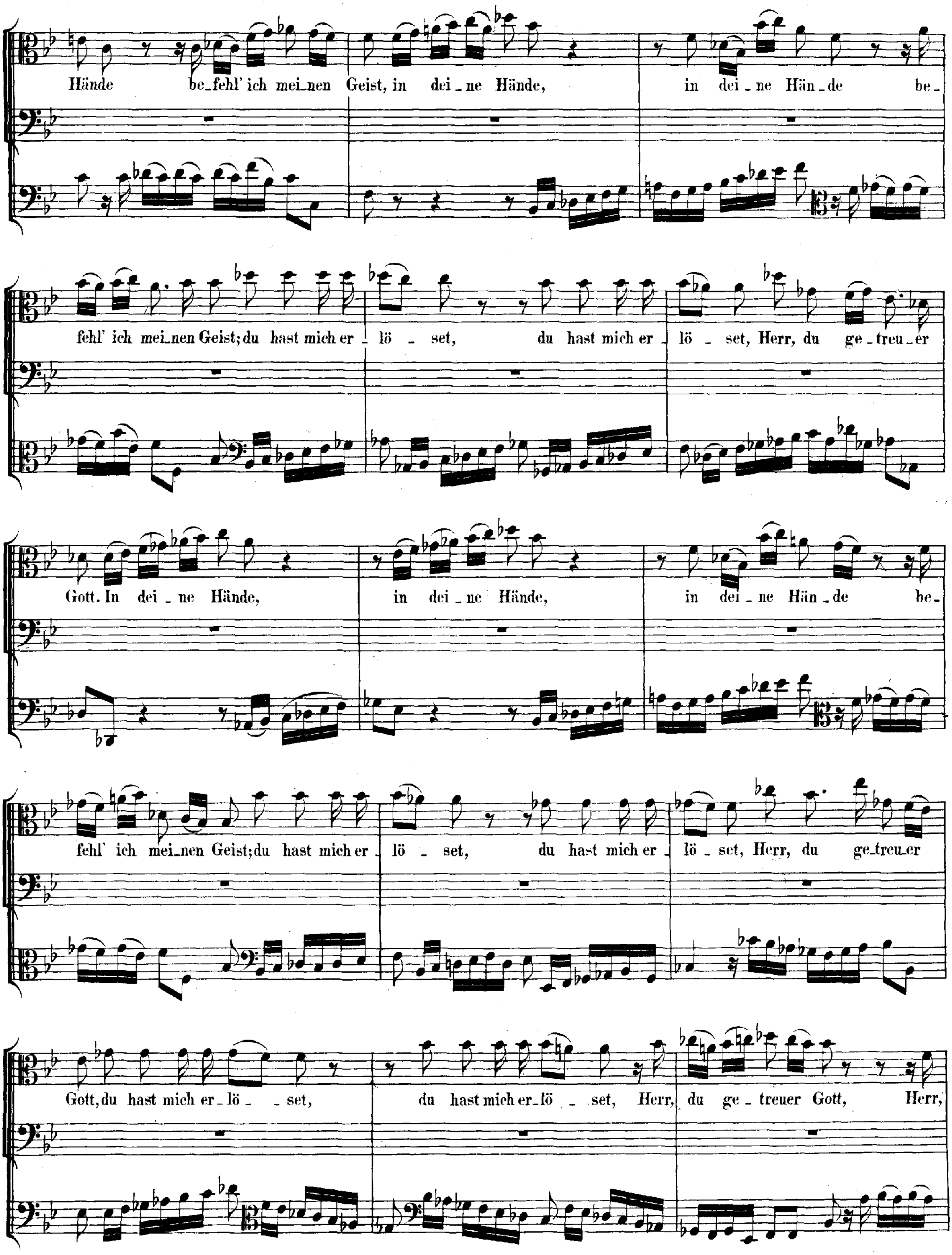


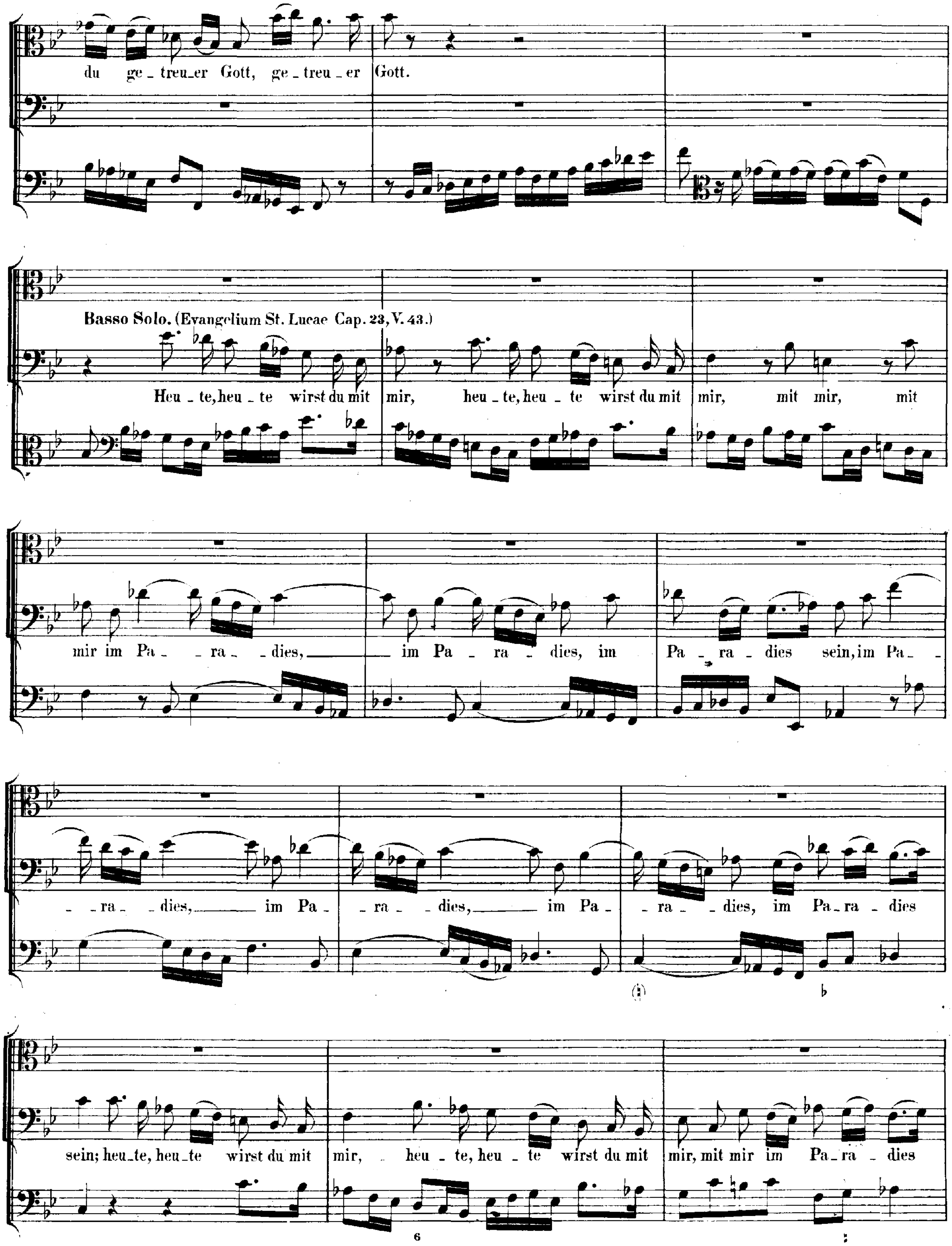

Es ist der al _ te Bund: Mensch, du musst ster _ _ ben, ster _
Es ist der al _ te Bund: Mensch, du musst ster _ _ ben, du musst, du musst ster _ _ ben, Mensch,
Es ist der al _ te Bund:
Ja, ja, ja komm! ja, ja, ja komm! ja, ja, ja, ja komm, ja komm, Herr Je _
_ ben, Mensch, du musst sterben, Mensch, du musst sterben, Mensch, du musst ster _ ben, Mensch, du musst ster _
du musst sterben, Mensch, du musst sterben, Mensch, du musst ster _ ben, Mensch, Mensch, du musst ster _
Mensch, du musst ster _ ben, Mensch, du musst ster _ ben, Mensch, du musst sterben, du musst sterben, Mensch, du musst ster _

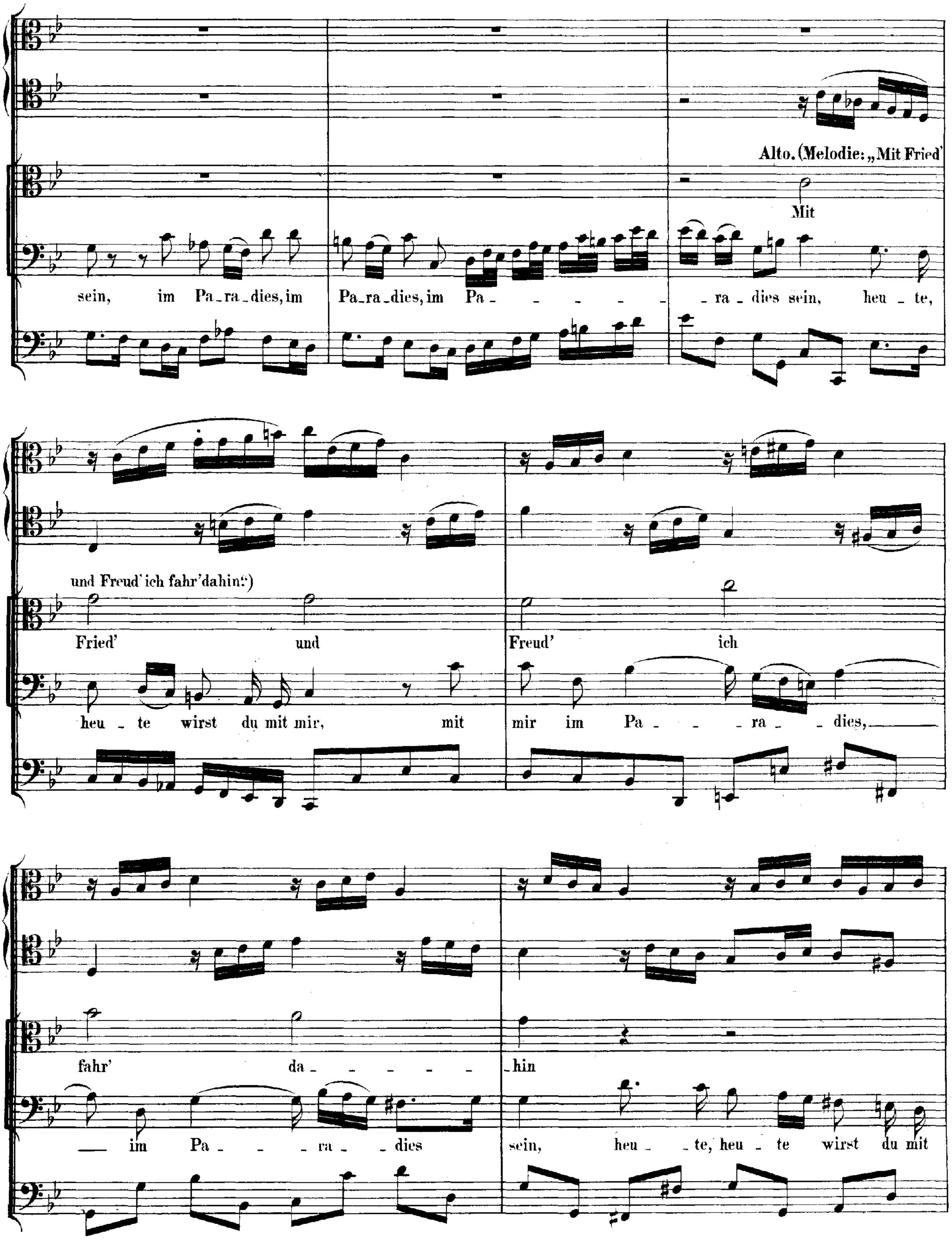

su, ja komm, Herr Je_su, komm, ja komm, Herr Je_su, ja komm!
ben! Mensch, du musst ster_ben, Mensch, du musst sterben,
ben! Mensch, du musst ster_ben,
ben! Mensch, du musst
Ja, ja, Herr Je_su, komm! Herr Je_su, komm! ja, ja, ja komm, ja komm, Herr Je_
Mensch, du musst ster_ben!
ster_ben, Mensch, du musst ster_ben!
ster_ben, Mensch, du musst ster_ben!
6 6♭

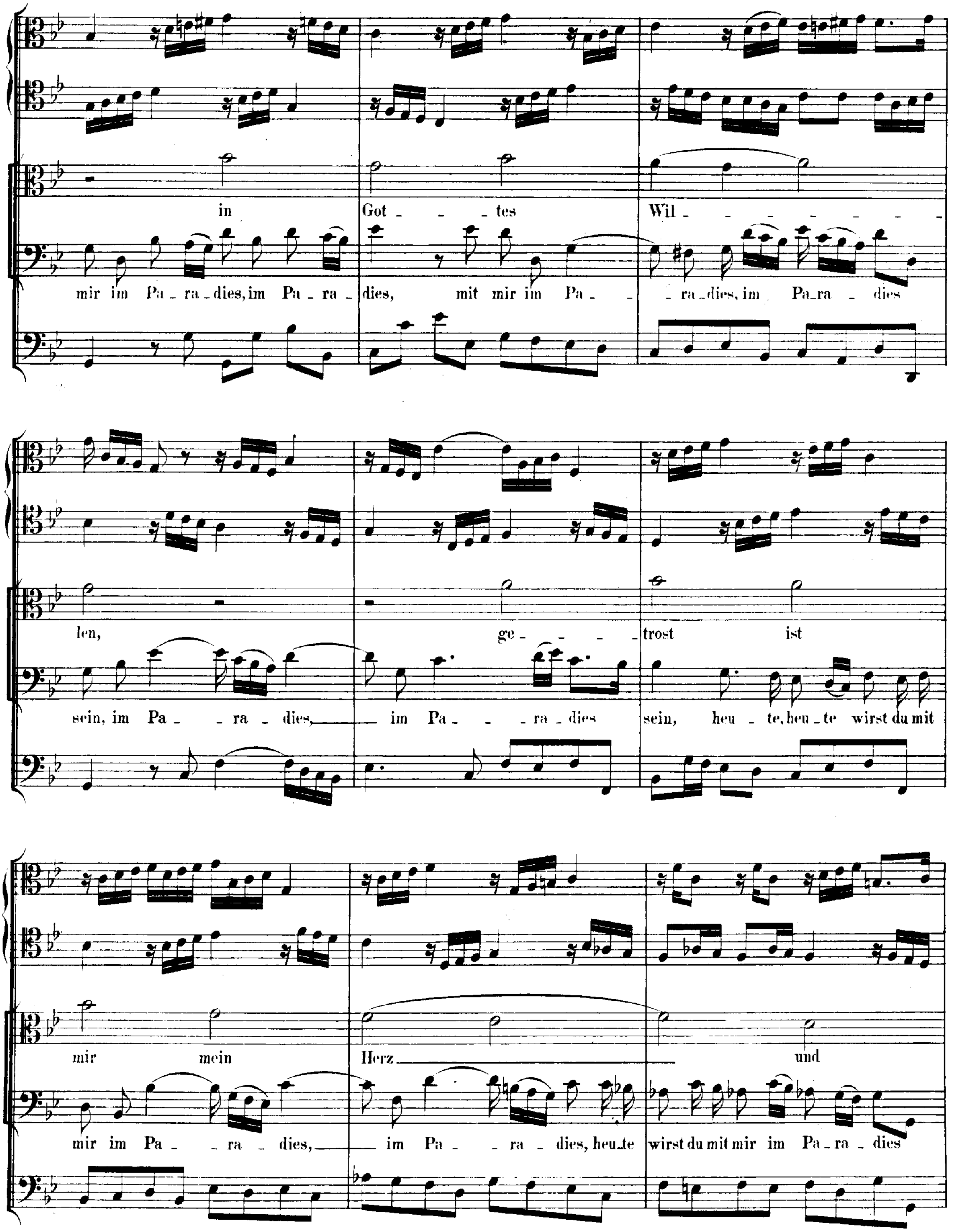

piano
su, ja komm, Herr Je - su!
Es ist der al - - te Bund: Mensch, du musst ster - - ben, du musst
Mensch, du musst sterben, du musst ster - - - - - - -
Es ist der al - te Bund:
piano
forte
ster - - - ben, du musst sterben, du musst ster - - - ben, Mensch, du musst
ben, Mensch, du musst ster - - - ben, du musst sterben, du musst ster_ben, Mensch, du musst ster - -
Mensch, du musst ster - ben, Mensch, du musst sterben, du musst ster - ben, Mensch, du musst ster -

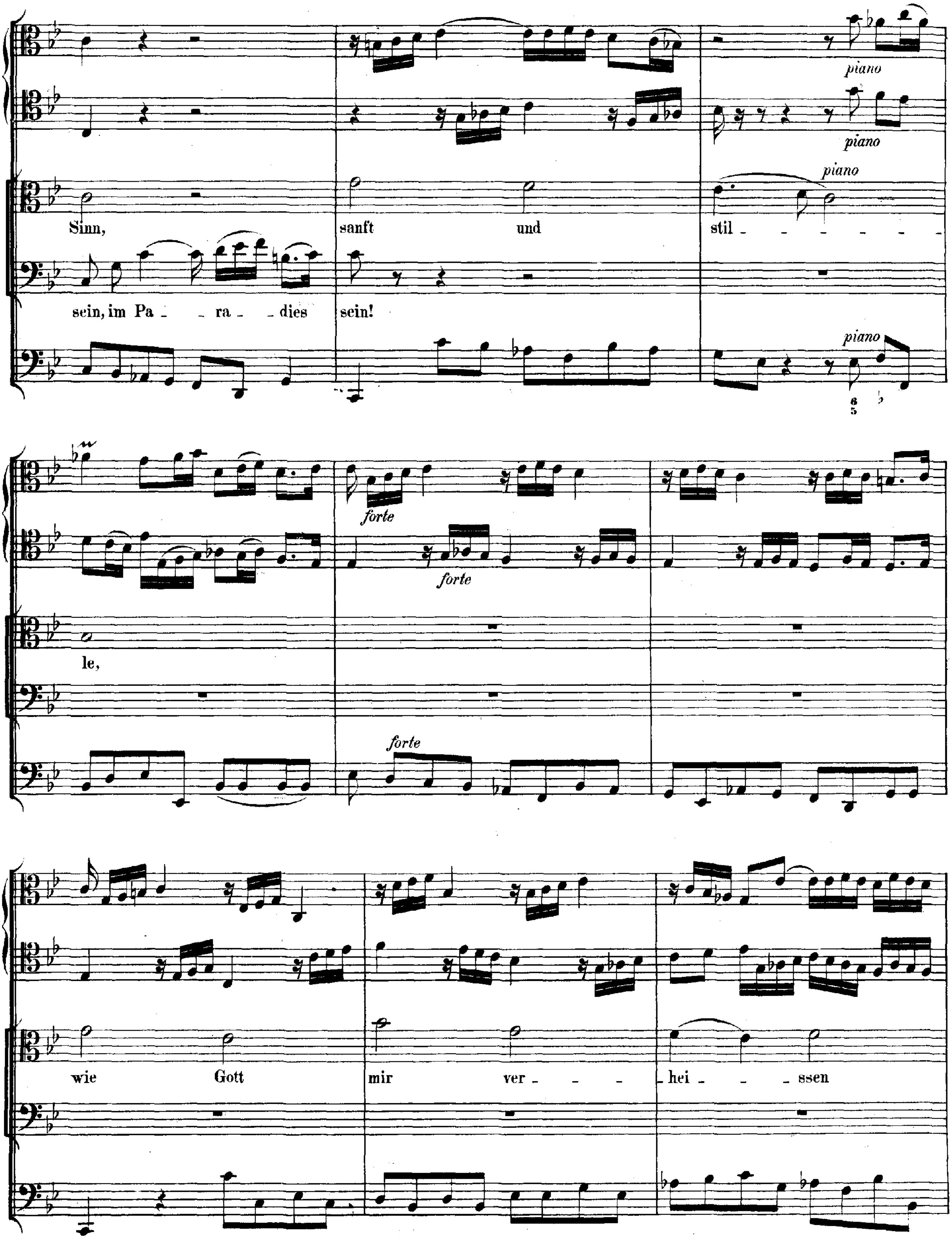

piano
piano
piano
(piano)
pianissimo
pianissimo
Ja komm, Herr Je - - - - - - - - - su, Herr Je_su!
ster - - - - - - - - - - - - - ben!
- - - - - - - - - - - - - ben!
- - - - - - - - - - - - ben!
piano
pianissimo
tasto solo
Viola da gamba I.
Viola da gamba II.
Alto.
Basso.
Continuo.
Alto Solo. (Psalm 31, V. 6.)
In dei_ne Hände,
in dei - ne Hän_de be - fehl' ich meinen Geist, in dei - ne Hände, in dei - ne -

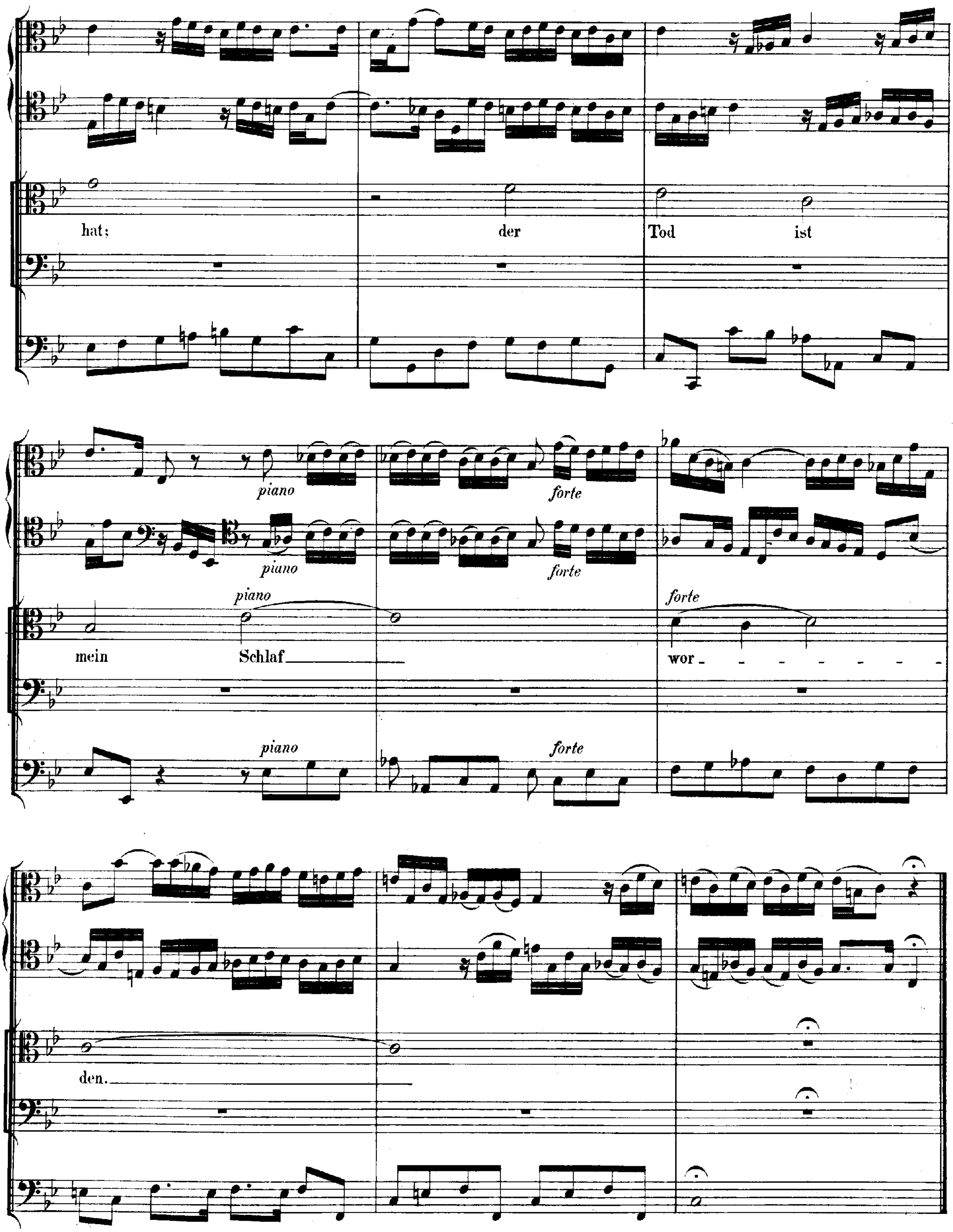

Hände be_fehl' ich mei_nen Geist, in dei_ne Hände, in dei_ne Hän_de be_
fehl' ich mei_nen Geist; du hast mich er_lö_set, du hast mich er_lö_set, Herr, du ge_treu_er
Gott. In dei_ne Hände, in dei_ne Hände, in dei_ne Hän_de be_
fehl' ich mei_nen Geist; du hast mich er_lö_set, du hast mich er_lö_set, Herr, du ge_treu_er
Gott, du hast mich er_lö_set, du hast mich er_lö_set, Herr, du ge_treuer Gott, Herr,

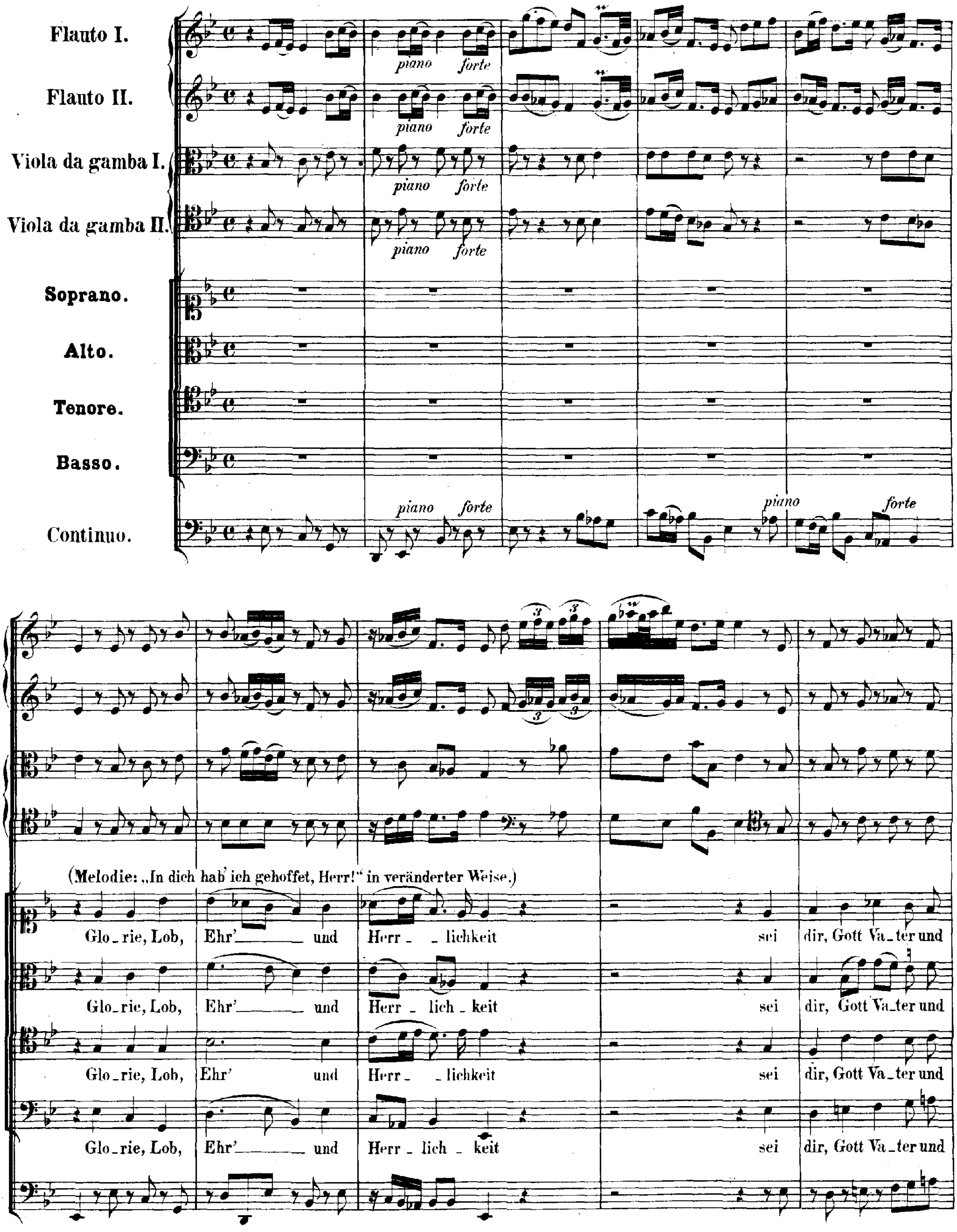

du ge_treu_er Gott, ge_treu_er Gott.
Basso Solo. (Evangelium St. Lucae Cap. 23, V. 43.)
Heu_te, heu_te wirst du mit mir, heu_te, heu_te wirst du mit mir, mit mir, mit
mir im Pa_ra_dies, im Pa_ra_dies, im Pa_ra_dies sein, im Pa_
_ra_dies, im Pa_ra_dies, im Pa_ra_dies, im Pa_ra_dies
sein; heu_te, heu_te wirst du mit mir, heu_te, heu_te wirst du mit mir, mit mir im Pa_ra_dies

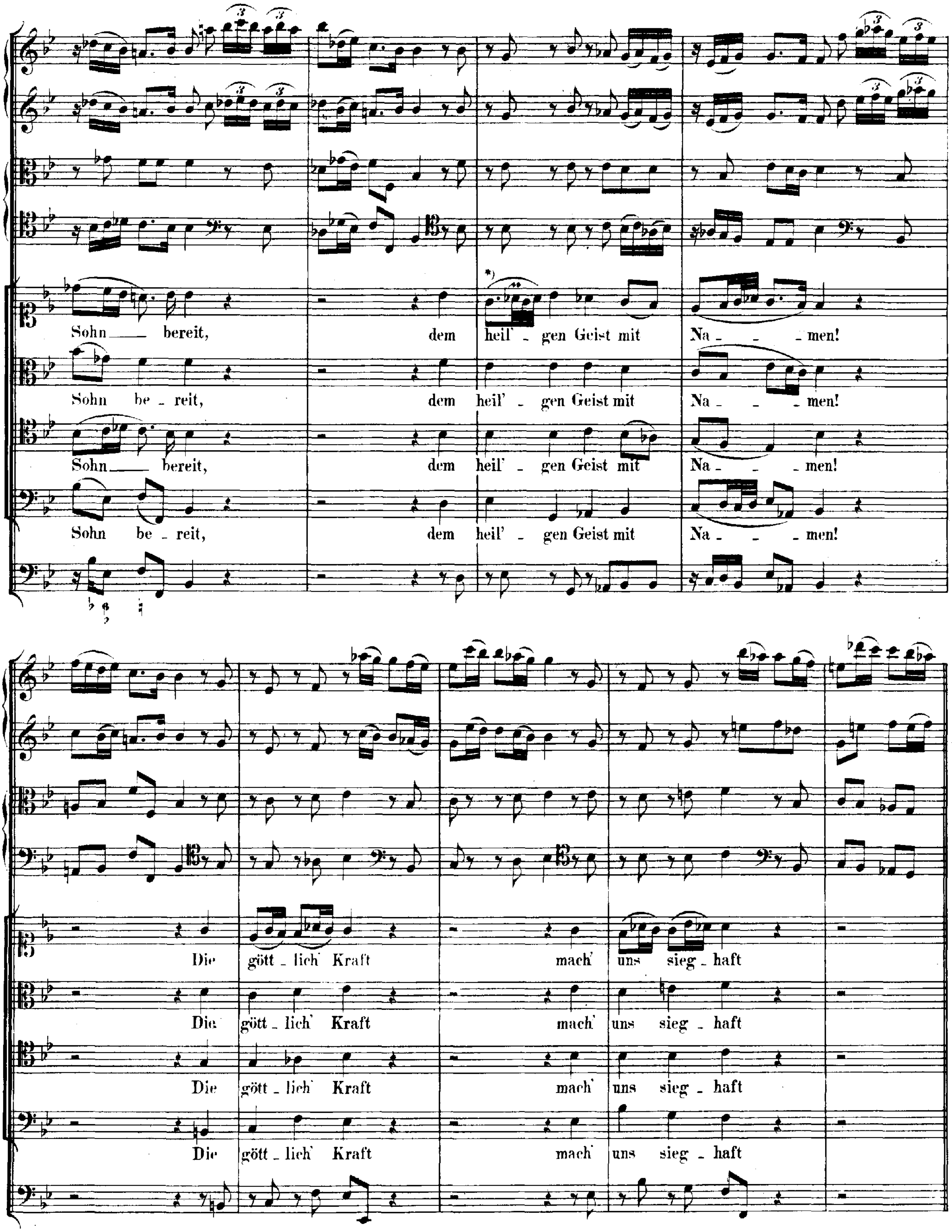

Alto. (Melodie: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin.")
Mit
sein, im Pa_ra_dies, im Pa_ra_dies, im Pa_ _ _ _ _ _ra_dies sein, heu_te,
Fried' und Freud' ich
heu_te wirst du mit mir, mit mir im Pa_ _ _ra_ _dies,
fahr' da_ _ _ _ _ _hin
im Pa_ _ _ra_ _dies sein, heu_te, heu_te wirst du mit


in Got - tes Wil - - - - - - - - - -
mir im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies, mit mir im Pa - - ra - dies, im Pa - ra - dies
len, ge - - - trost ist
sein, im Pa - ra - dies, im Pa - - ra - dies sein, heu - te, heu - te wirst du mit
mir mein Herz und
mir im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies, heu - te wirst du mit mir im Pa - ra - dies

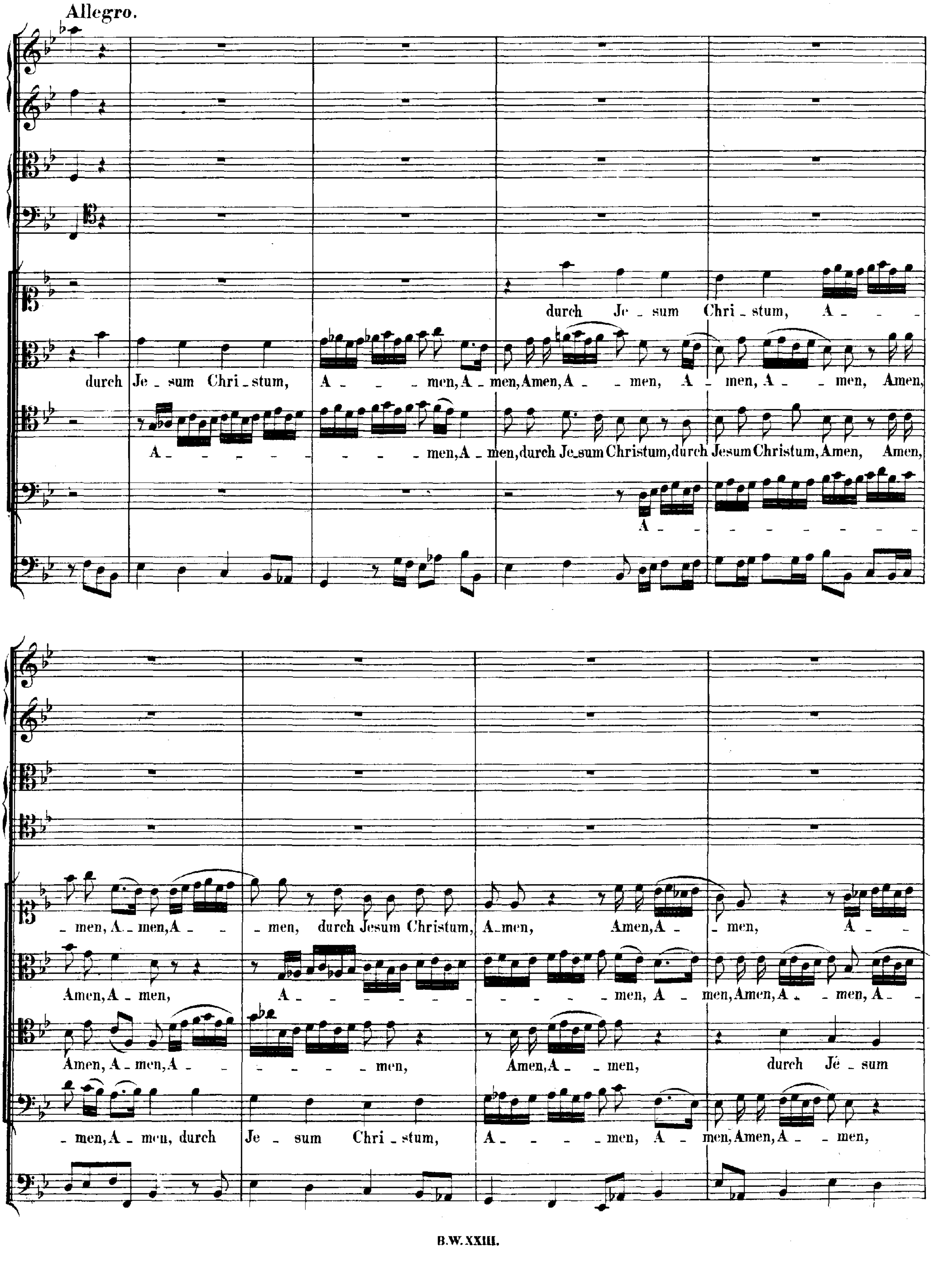

piano
piano
piano
Sinn, sanft und stil
sein, im Pa - ra - dies sein!
piano
forte
forte
le,
forte
wie Gott mir ver - hei - ssen

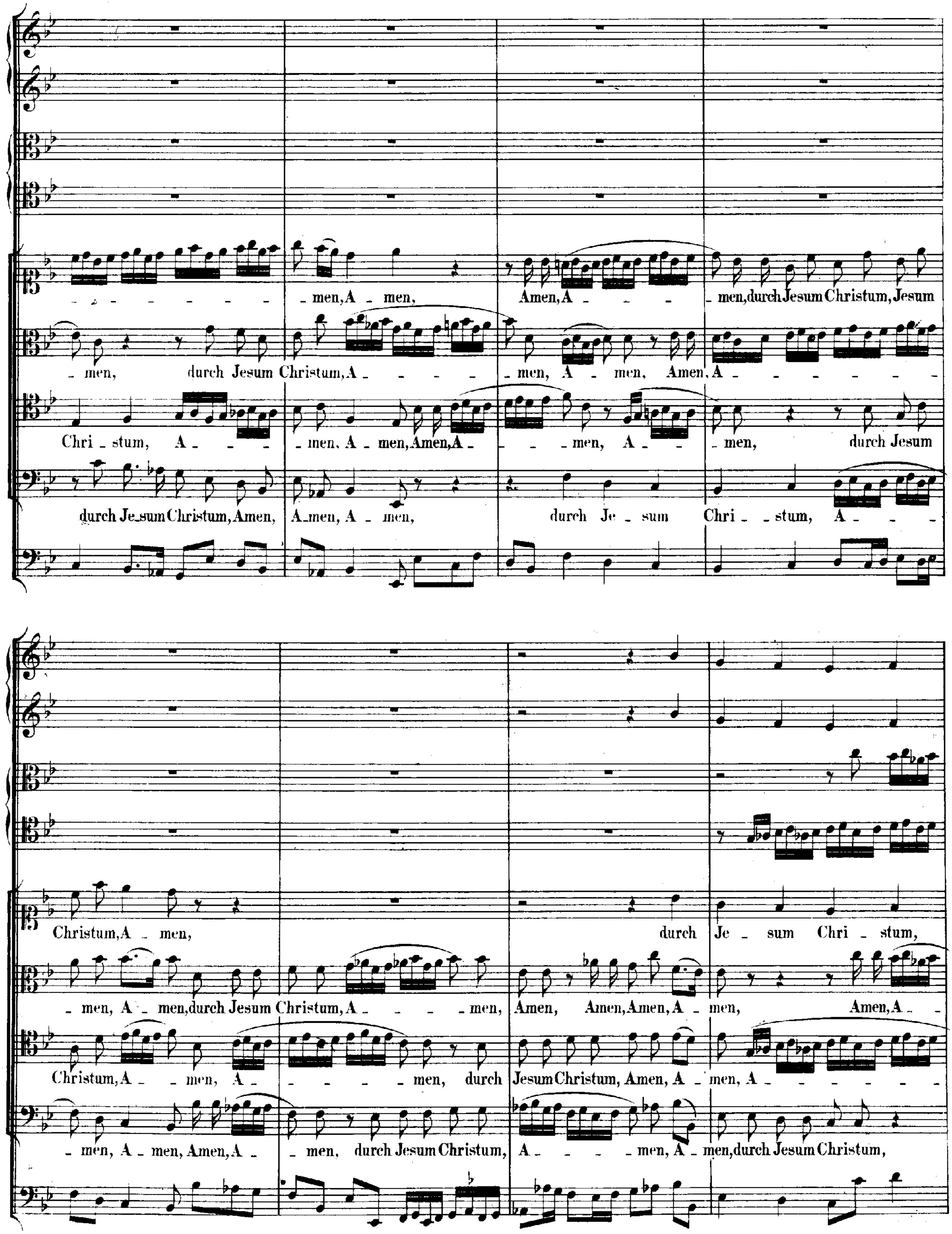

hat;
der
Tod
ist
piano
forte
mein
Schlaf
wor -
den.

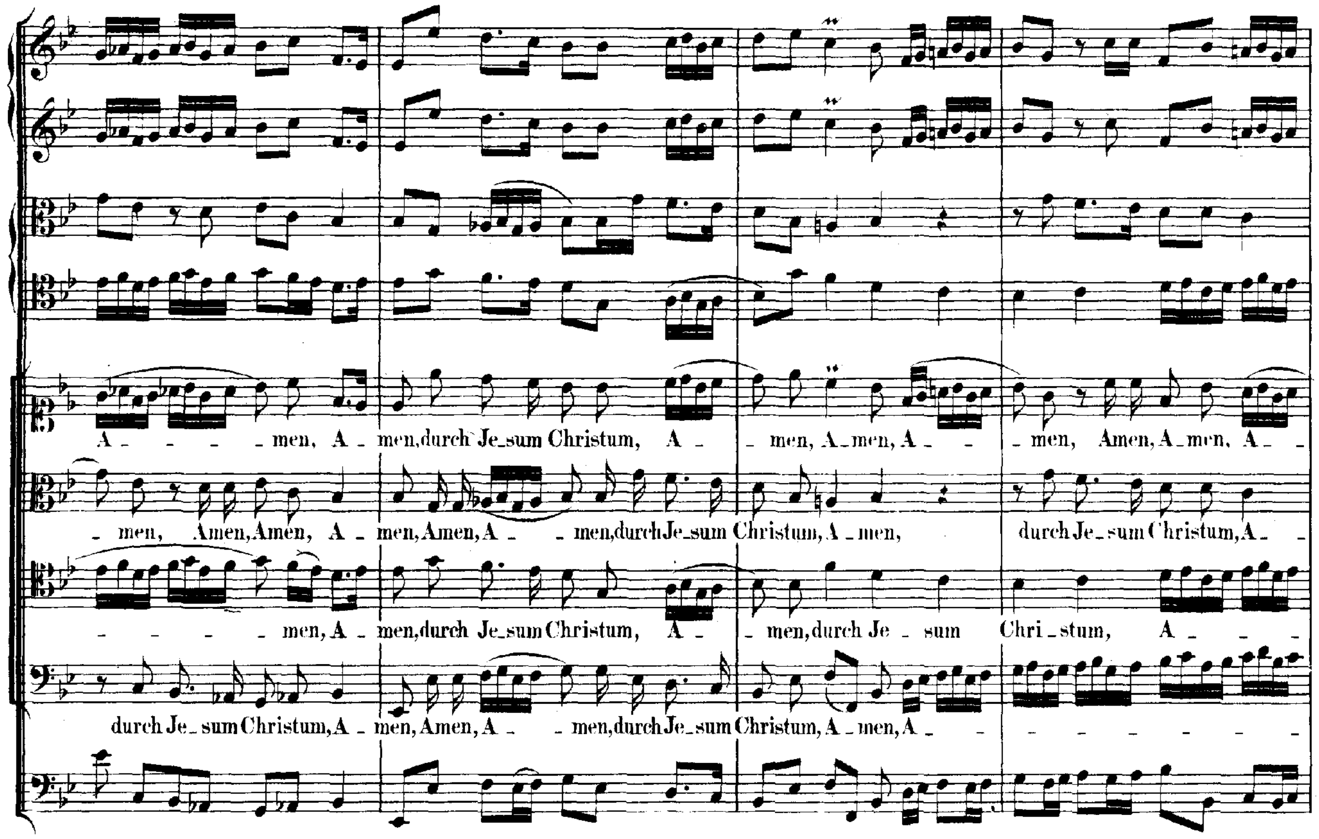

Flauto I.
Flauto II.
Viola da gamba I.
Viola da gamba II.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Continuo.
piano
forte
(Melodie: „In dich hab' ich gehoffet, Herr!" in veränderter Weise.)
Glo-rie, Lob, Ehr' und Herr - lichkeit sei dir, Gott Va - ter und
Glo-rie, Lob, Ehr' und Herr - lich - keit sei dir, Gott Va - ter und
Glo - rie, Lob, Ehr' und Herr - lichkeit sei dir, Gott Va - ter und
Glo - rie, Lob, Ehr' und Herr - lich - keit sei dir, Gott Va - ter und

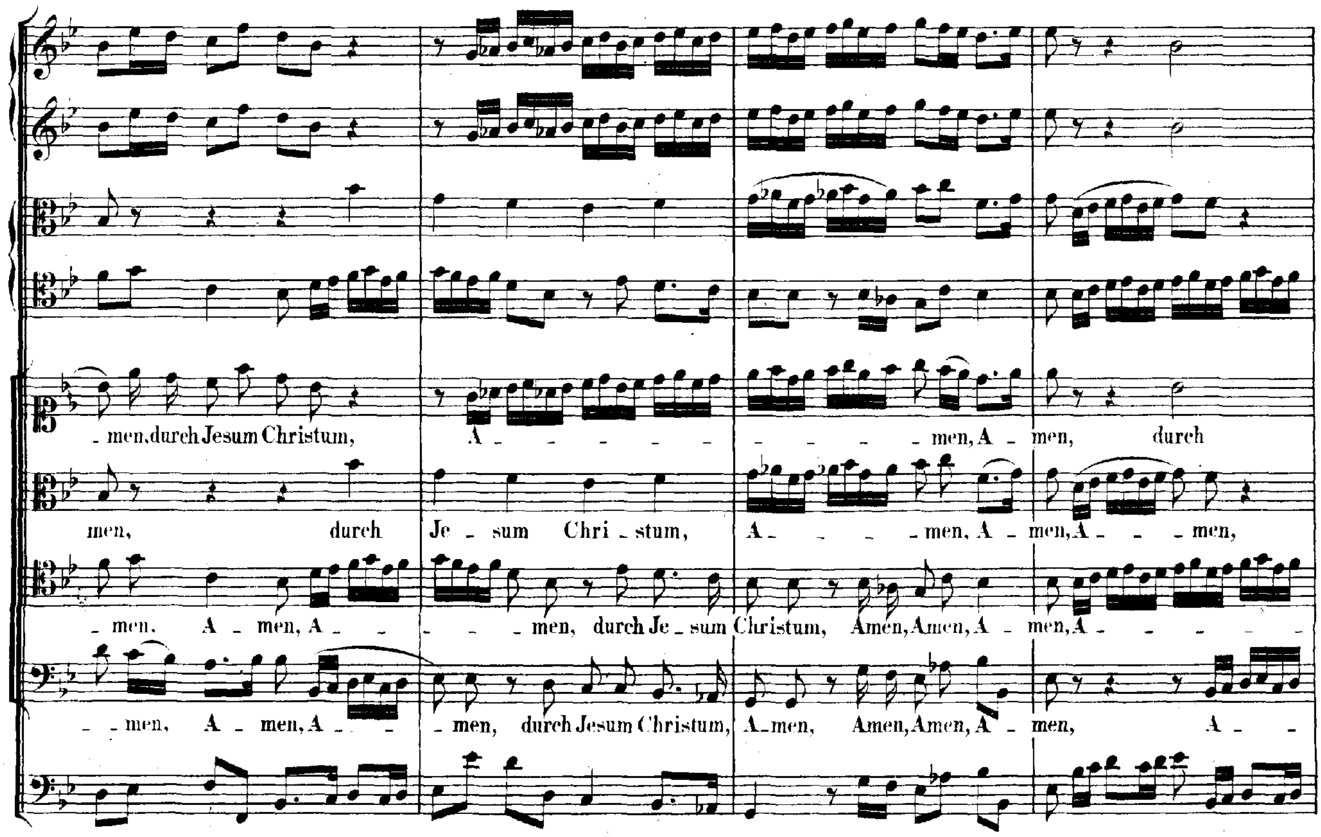

Sohn bereit, dem heil' - gen Geist mit Na - - - men!
Sohn be - reit, dem heil' - gen Geist mit Na - - - men!
Sohn bereit, dem heil' - gen Geist mit Na - - - men!
Sohn be - reit, dem heil' - gen Geist mit Na - - - men!
*)
Die gött - lich Kraft mach' uns sieg - haft
Die gött - lich' Kraft mach' uns sieg - haft
Die gött - lich' Kraft mach' uns sieg - haft
Die gött - lich' Kraft mach' uns sieg - haft

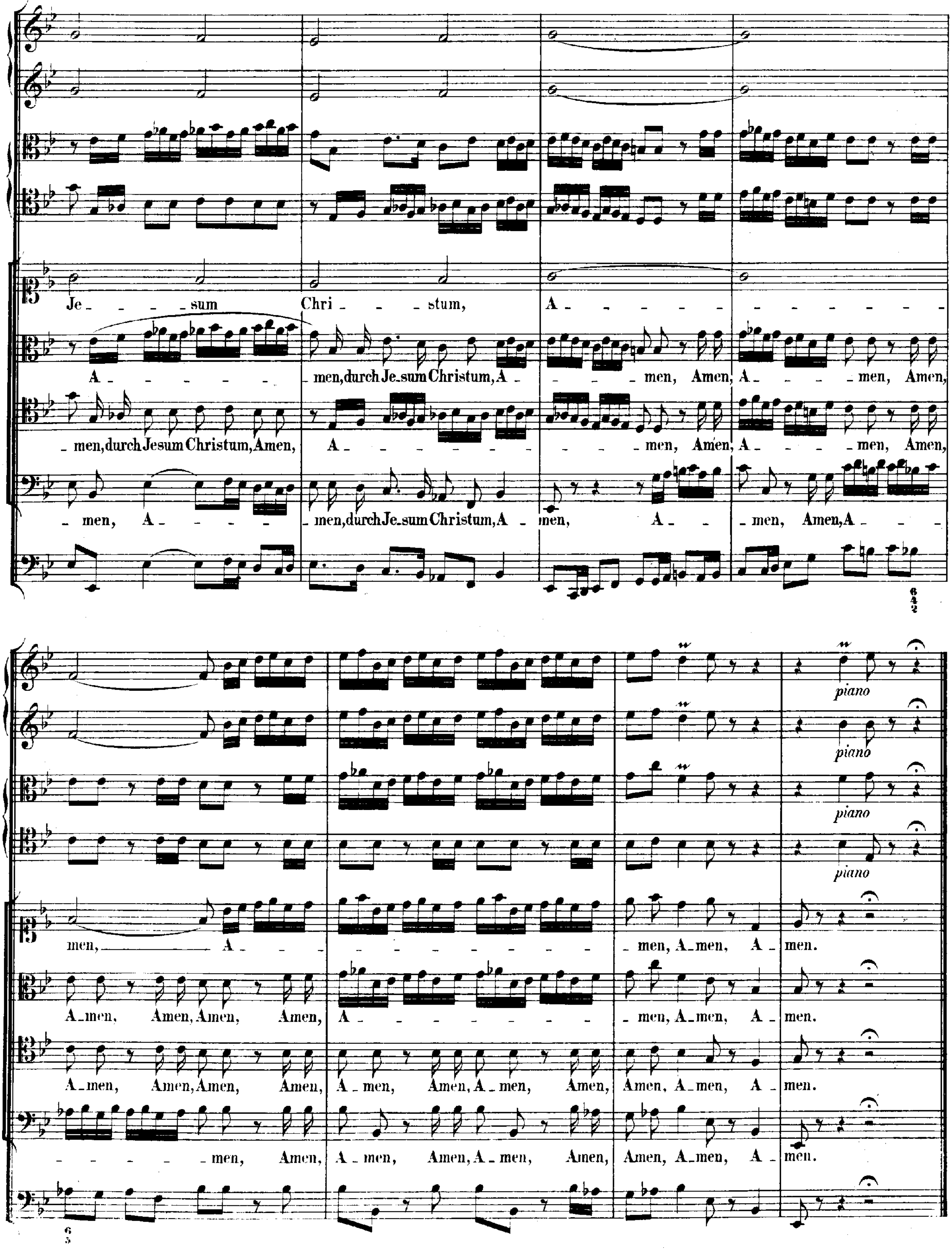
*) Man lese:


Allegro.
durch Je - sum Chri - stum, A - - -
durch Je - sum Chri - stum, A - - - men, A - men, Amen, A - men, A - men, A - - men, Amen,
A - - - - - - - - - men, A - men, durch Je-sum Christum, durch Jesum Christum, Amen, Amen,
A - - - - - - - - -
- men, A - men, A - - - men, durch Jesum Christum, A-men, Amen, A - - men, A - -
Amen, A - men, A - - - - - - - - - men, A - men, Amen, A - men, A - -
Amen, A - men, A - - - - - - men, Amen, A - men, durch Je - sum
- men, A - men, durch Je - sum Chri - stum, A - - - - men, A - men, Amen, A - - men,


- men, A - men,
Amen, A - - - -
- men, durch Jesum Christum, Jesum
- men, durch Jesum Christum, A - - - -
- men, A - men, Amen, A - - - - - - -
Chri - stum, A - - -
- men, A - men, Amen, A -
- - men, A - - -
- men, durch Jesum
durch Je-sum Christum, Amen,
A-men, A - men,
durch Je - sum Chri - stum, A - - -
Christum, A - men,
durch Je - sum Chri - stum,
- men, A - men, durch Jesum Christum, A - - - - men,
Amen, Amen, Amen, A - men,
Amen, A -
Christum, A - men, A - - - - - men, durch
Jesum Christum, Amen, A - men, A - - - - - -
- men, A - men, Amen, A -
- men, durch Jesum Christum,
A - - - - men, A - men, durch Jesum Christum,


A - - - - men, A - men, durch Je_sum Christum, A - - men, A_men, A - - - men, Amen, A_men, A -
- men, Amen, Amen, A - men, Amen, A - - men, durch Je_sum Christum, A - men, durch Je_sum Christum, A -
- - - - - men, A - men, durch Je_sum Christum, A - - men, durch Je - sum Chri - stum, A - - -
durch Je_sum Christum, A - men, Amen, A - - men, durch Je_sum Christum, A - men, A - - - - - - - - -


- men, durch Jesum Christum, A - - - - - - - - - - men, A - men, durch
men, durch Je - sum Chri - stum, A - - - - men, A - men, A - - - men,
- men. A - men, A - - - - - men, durch Je - sum Christum, Amen, Amen, A - men, A - - - - - -
- - men, A - men, A - - - men, durch Jesum Christum, A_men, Amen, Amen, A - men, A -


Je - - - sum Chri - - - stum, A - - - - - - - - - - - - -
A - - - - - - - men, durch Je-sum Christum, A - - - - men, Amen, A - - - men, Amen,
- men, durch Jesum Christum, Amen, A - - - - - - - - - - - men, Amen, A - - - men, Amen,
- men, A - - - - - men, durch Je-sum Christum, A men, A - - - men, Amen, A - - -
piano
piano
piano
piano
men, A - - - - - - - - - - - - - men, A-men, A - men.
A-men, Amen, Amen, Amen, A - - - - - - - - - - men, A-men, A - men.
A-men, Amen, Amen, Amen, A - men, Amen, A - men, Amen, Amen, A-men, A - men.
- - - - - - men, Amen, A - men, Amen, A - men, Amen, Amen, A-men, A - men.

Cantate

Am siebenten Sonntage nach Trinitatis

über das Lied:

„Was willst du dich betrüben"

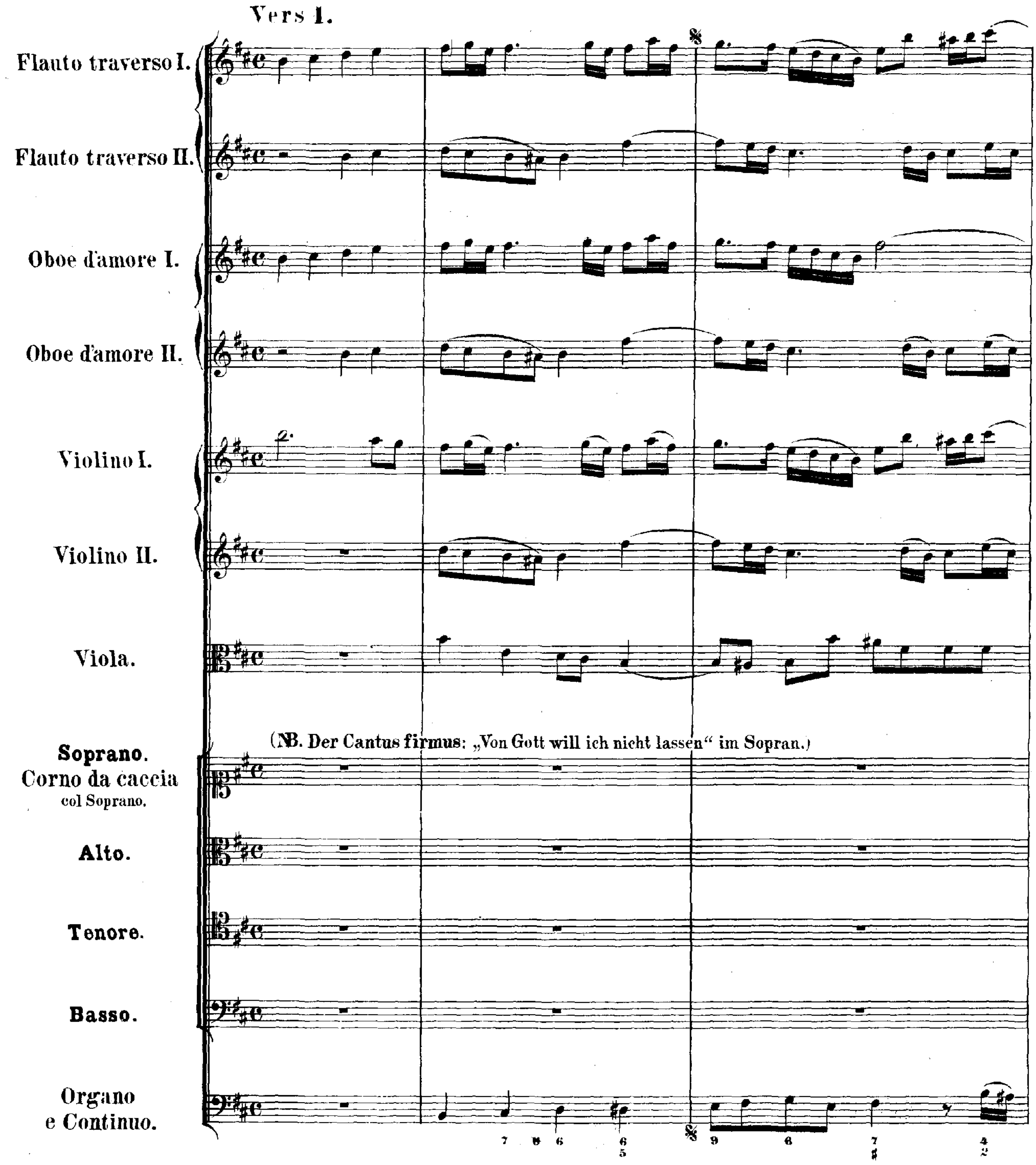
von

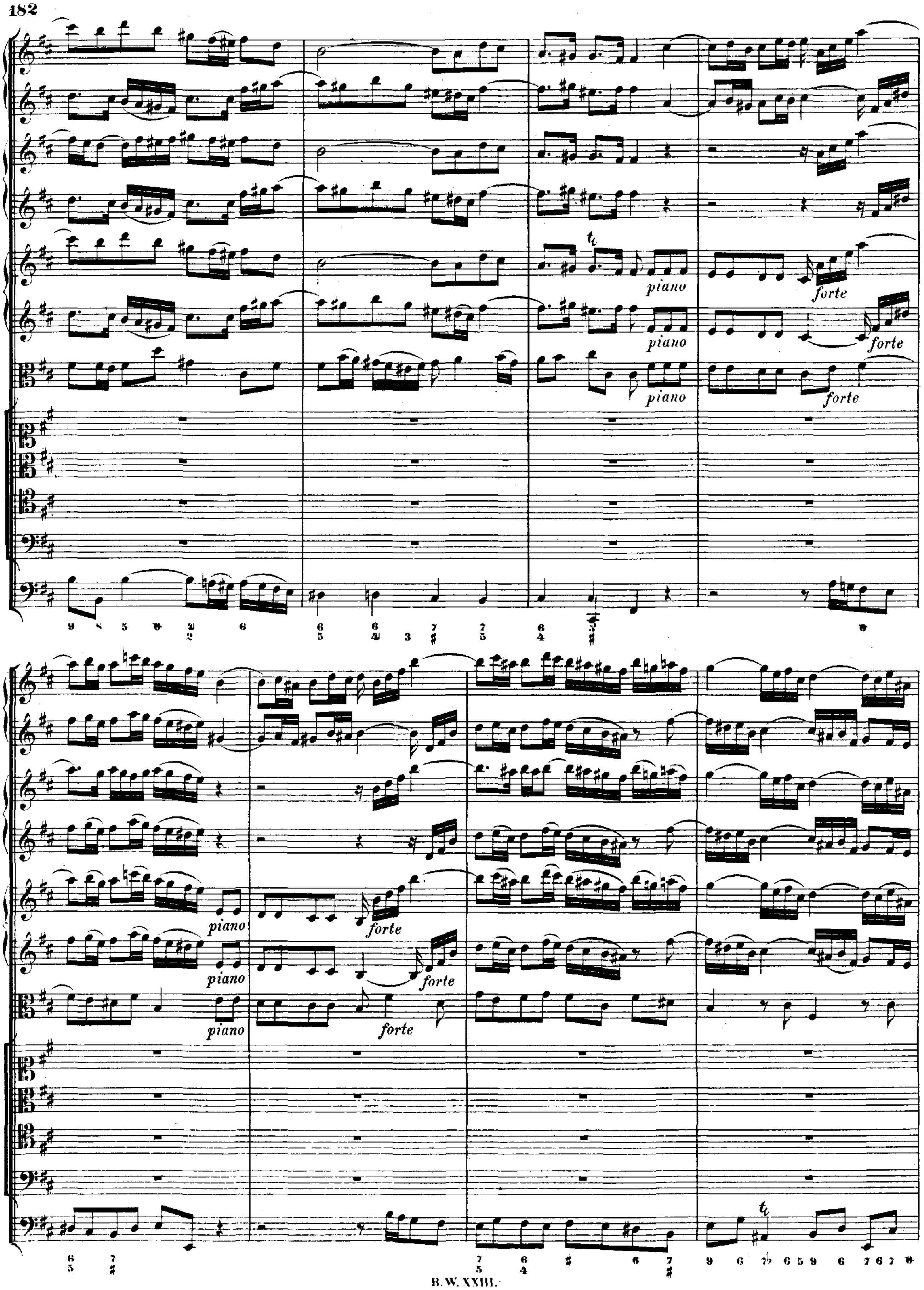
Johann Heermann.

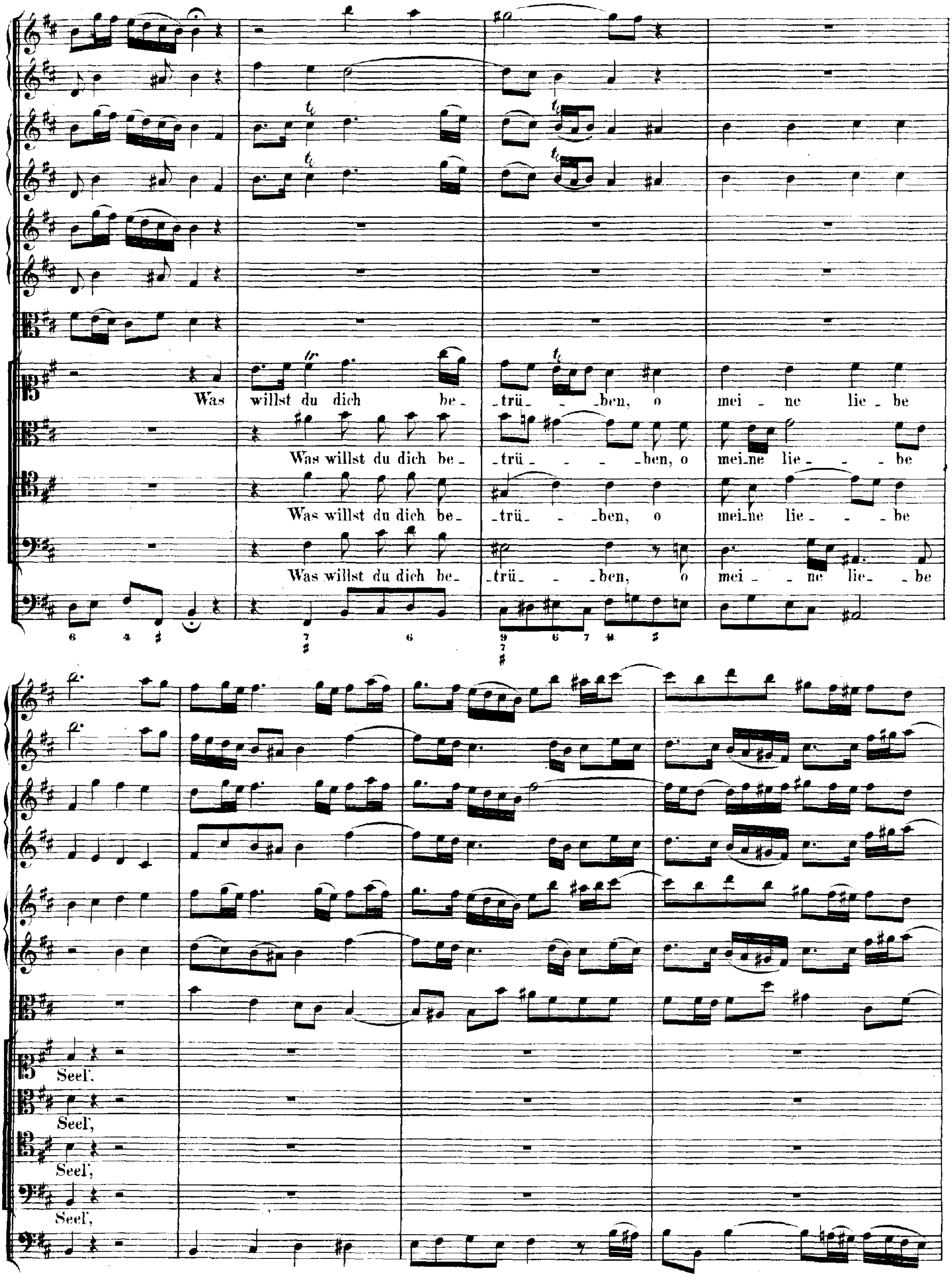
No. 107.

Dominica 7 post Trinitatis.

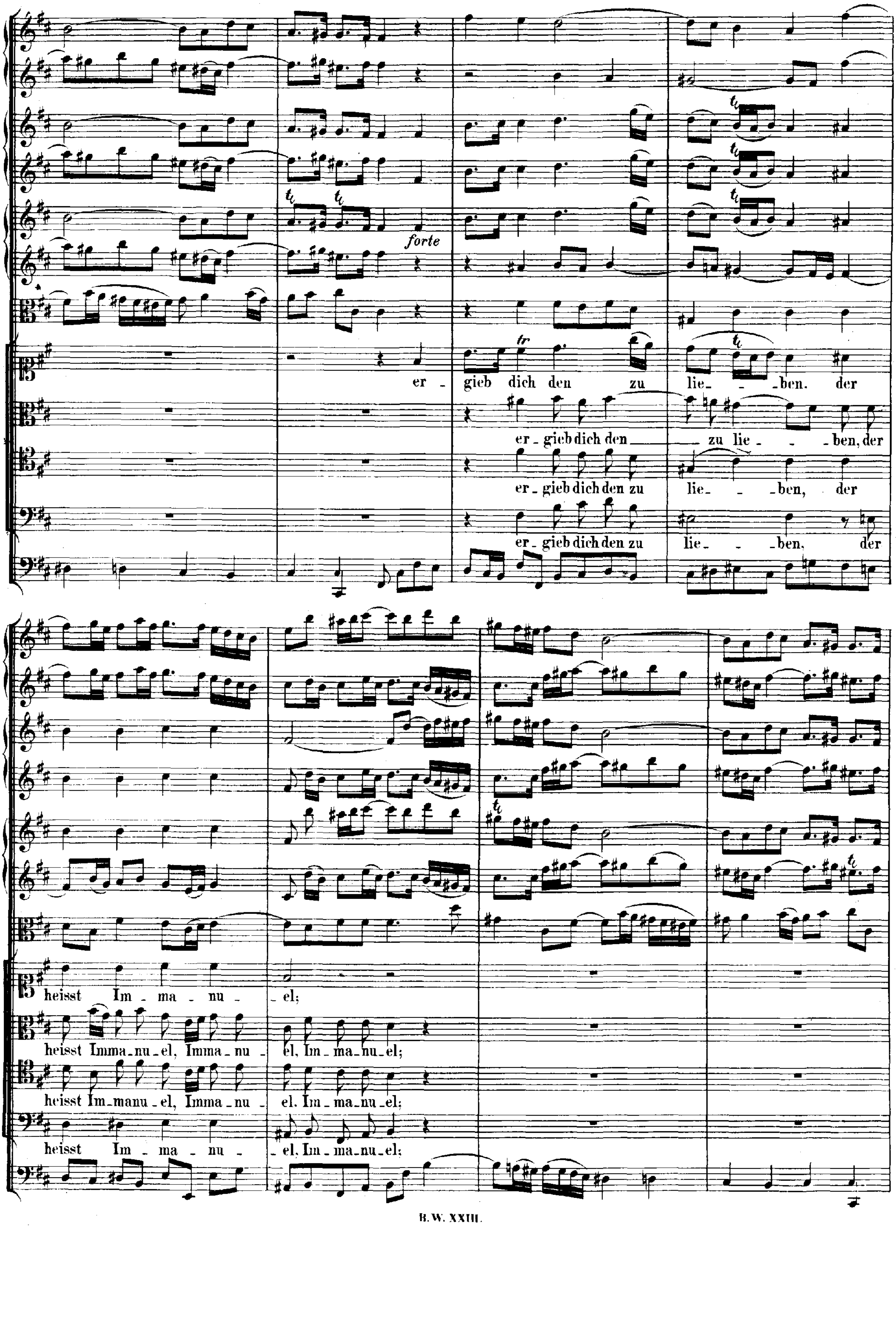
„Was willst du dich betrüben."

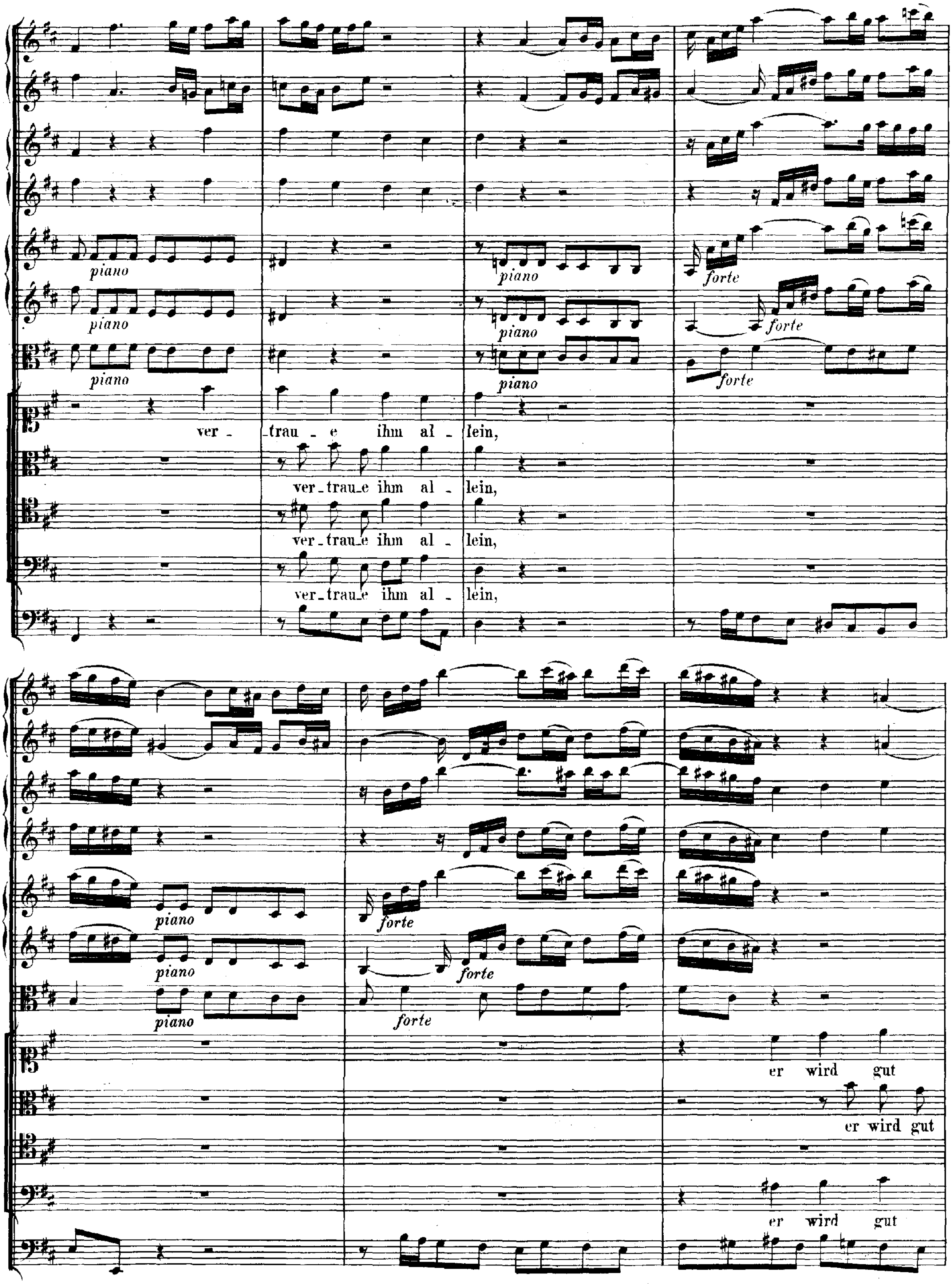


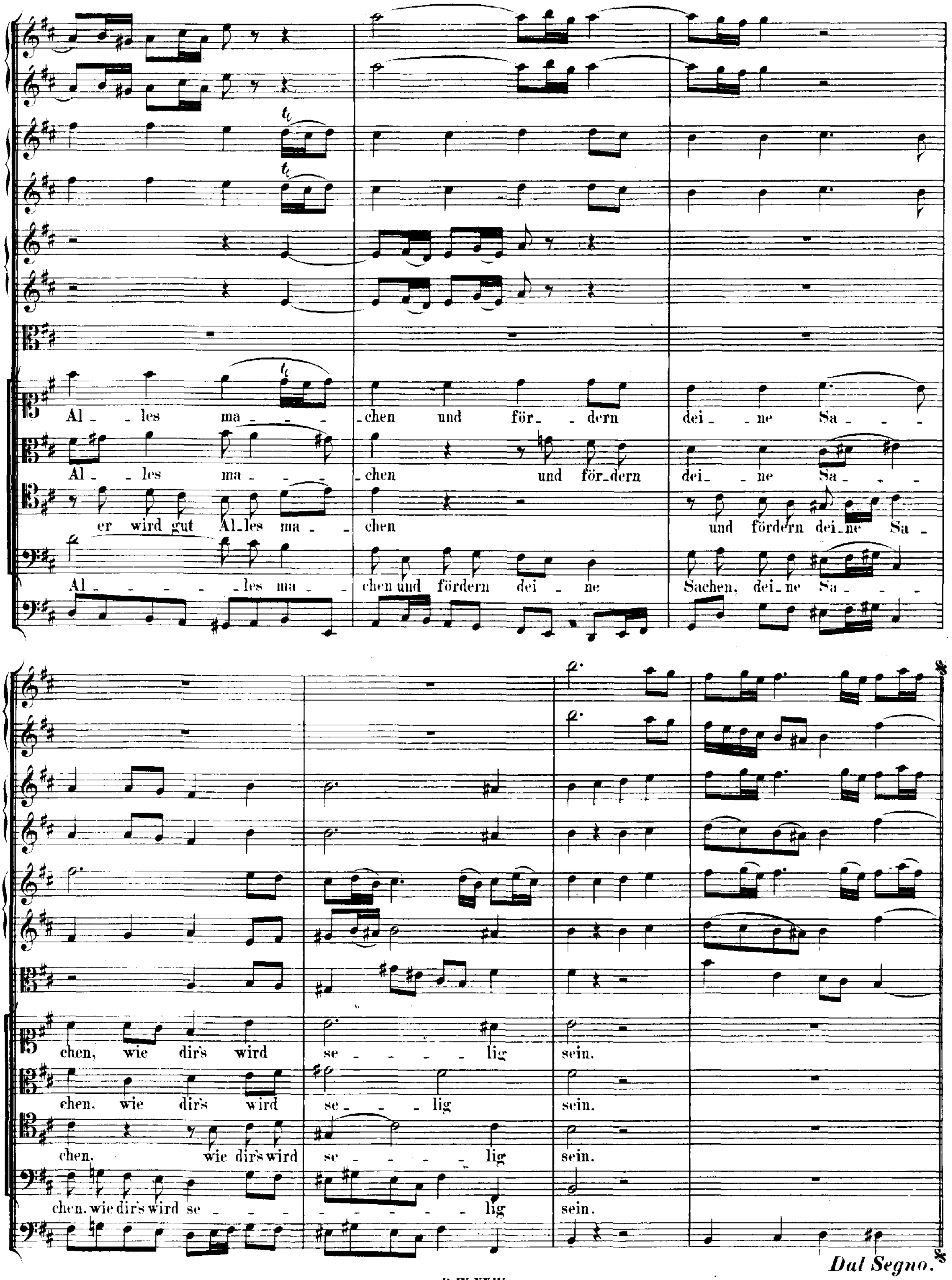

piano
piano
piano
forte
forte
forte
piano
piano
piano
forte
forte
forte



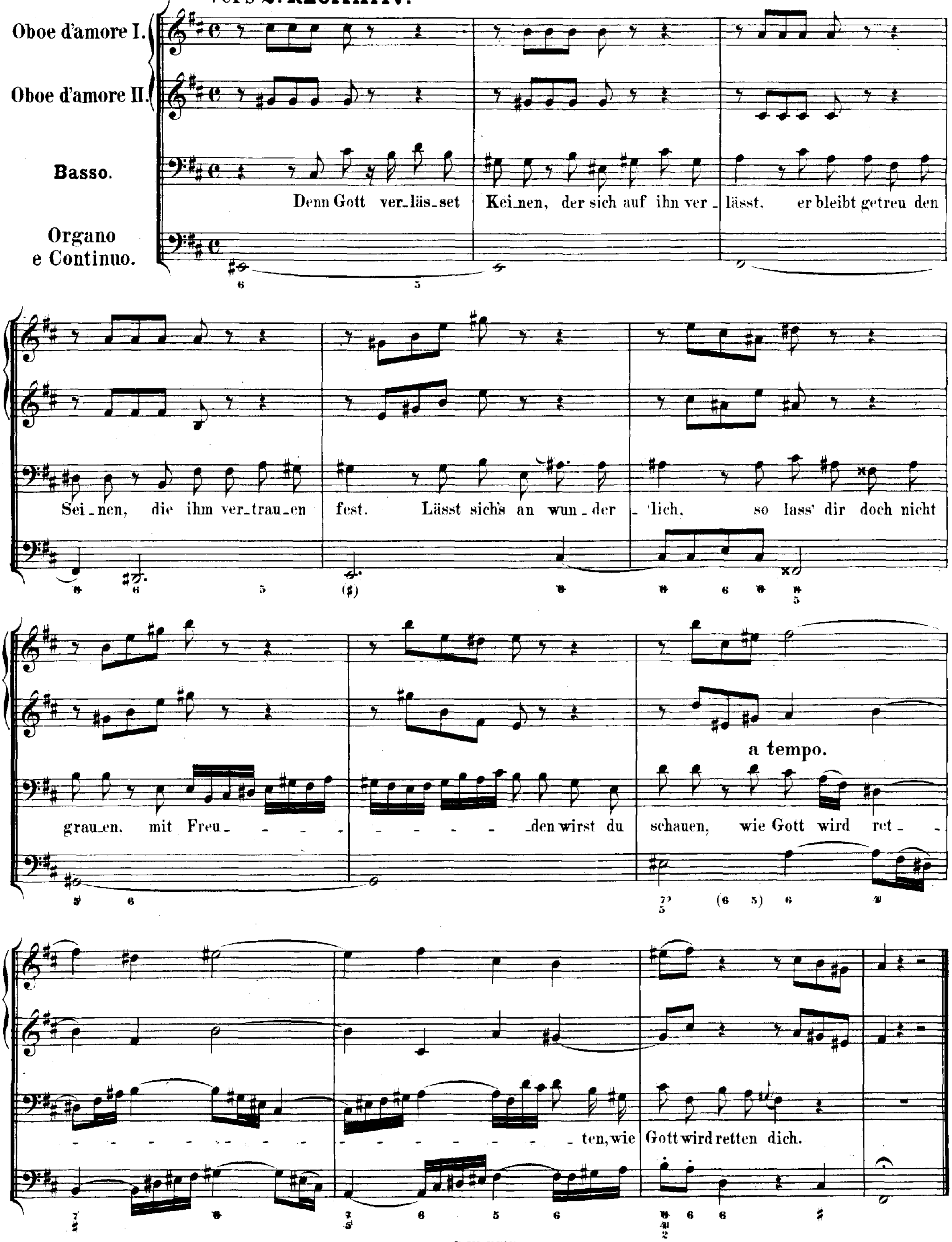
*) *Corno*. Siehe Vorwort.


forte
er - gieb dich den zu lie - - ben. der
er - gieb dich den — zu lie - - ben, der
er - gieb dich den zu lie - - ben, der
er - gieb dich den zu lie - - ben, der
heisst Im - ma - nu - el;
heisst Imma - nu - el, Imma - nu - el, Im - ma - nu - el;
heisst Im - manu - el, Imma - nu - el. Im - ma - nu - el;
heisst Im - ma - nu - el, Im - ma - nu - el;

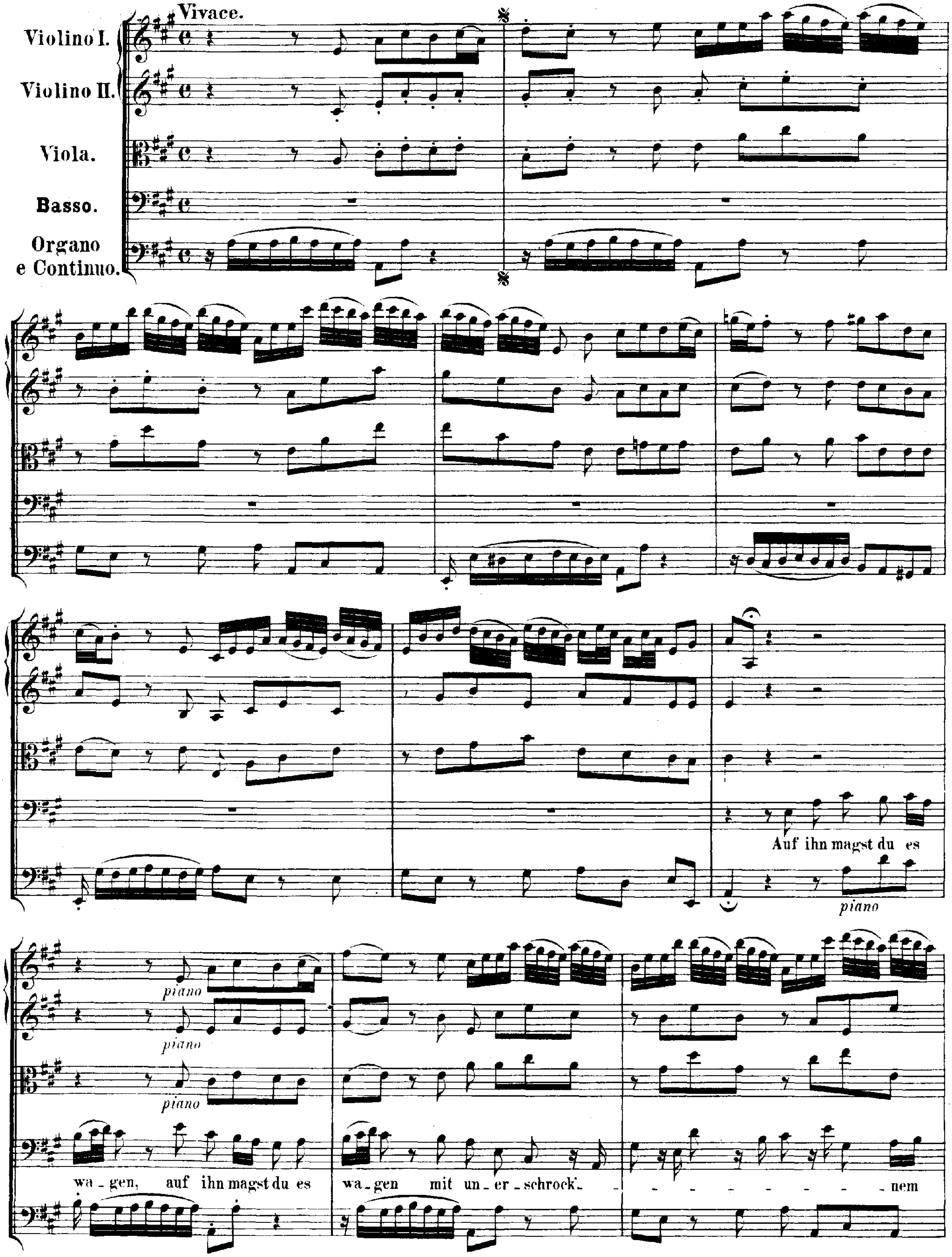

piano
piano
piano
piano
piano
piano
piano
forte
forte
forte
ver - trau - e ihm al - lein,
ver - trau_e ihm al - lein,
ver - trau_e ihm al - lein,
ver - trau_e ihm al - lein,
piano
piano
piano
forte
forte
forte
er wird gut
er wird gut
er wird gut

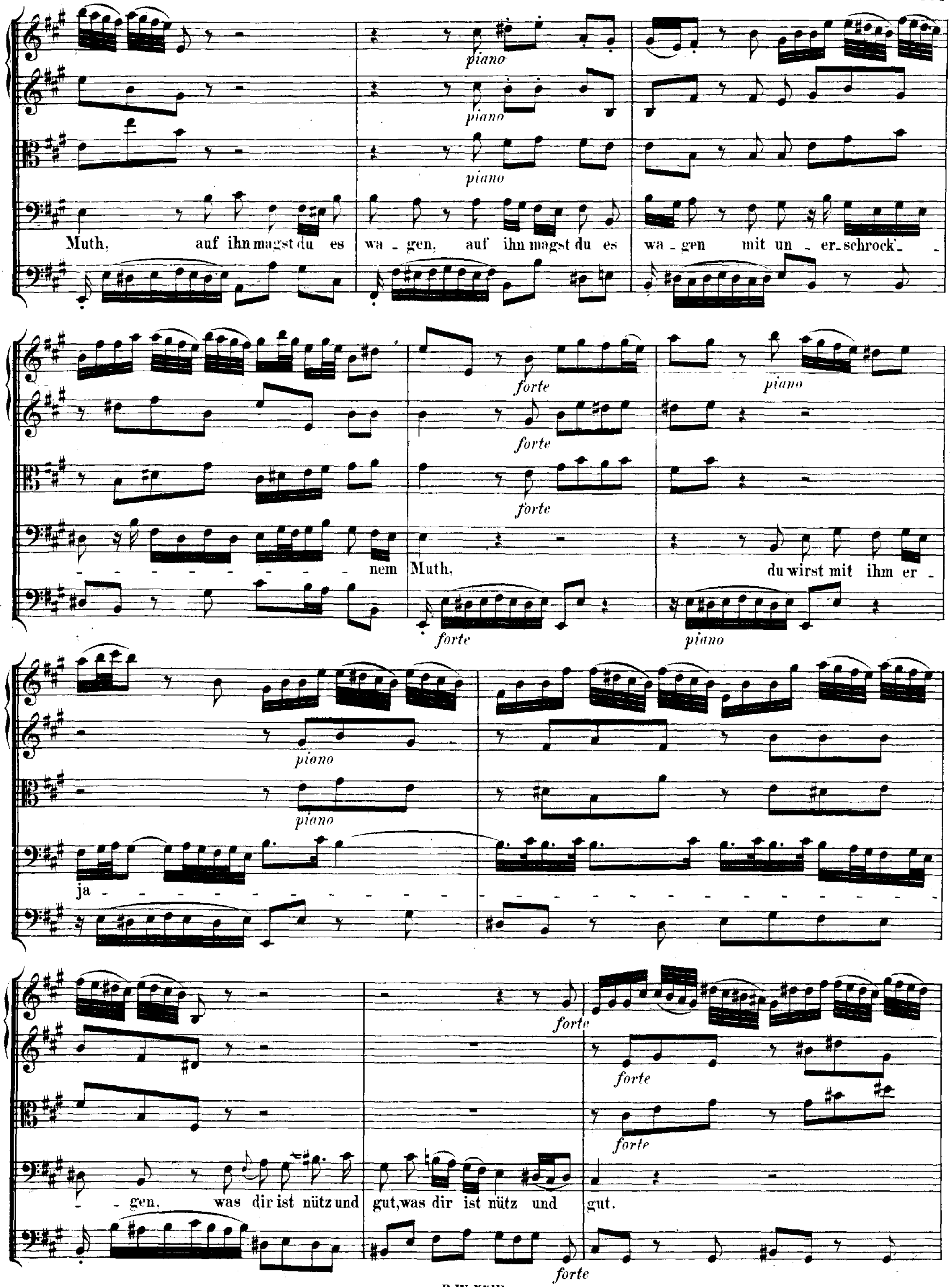

Al - les ma - - - chen und för - dern dei - ne Sa - - -
Al - les ma - - - chen und för-dern dei - ne Sa - - -
er wird gut Al-les ma - chen und fördern dei-ne Sa -
Al - - - - - les ma - chen und fördern dei - ne Sachen, dei-ne Sa - - -
chen, wie dir's wird se - - - - lig sein.
chen, wie dir's wird se - - lig sein.
chen, wie dir's wird se - - - - - lig sein.
chen, wie dir's wird se - - - - - lig sein.
Dal Segno.

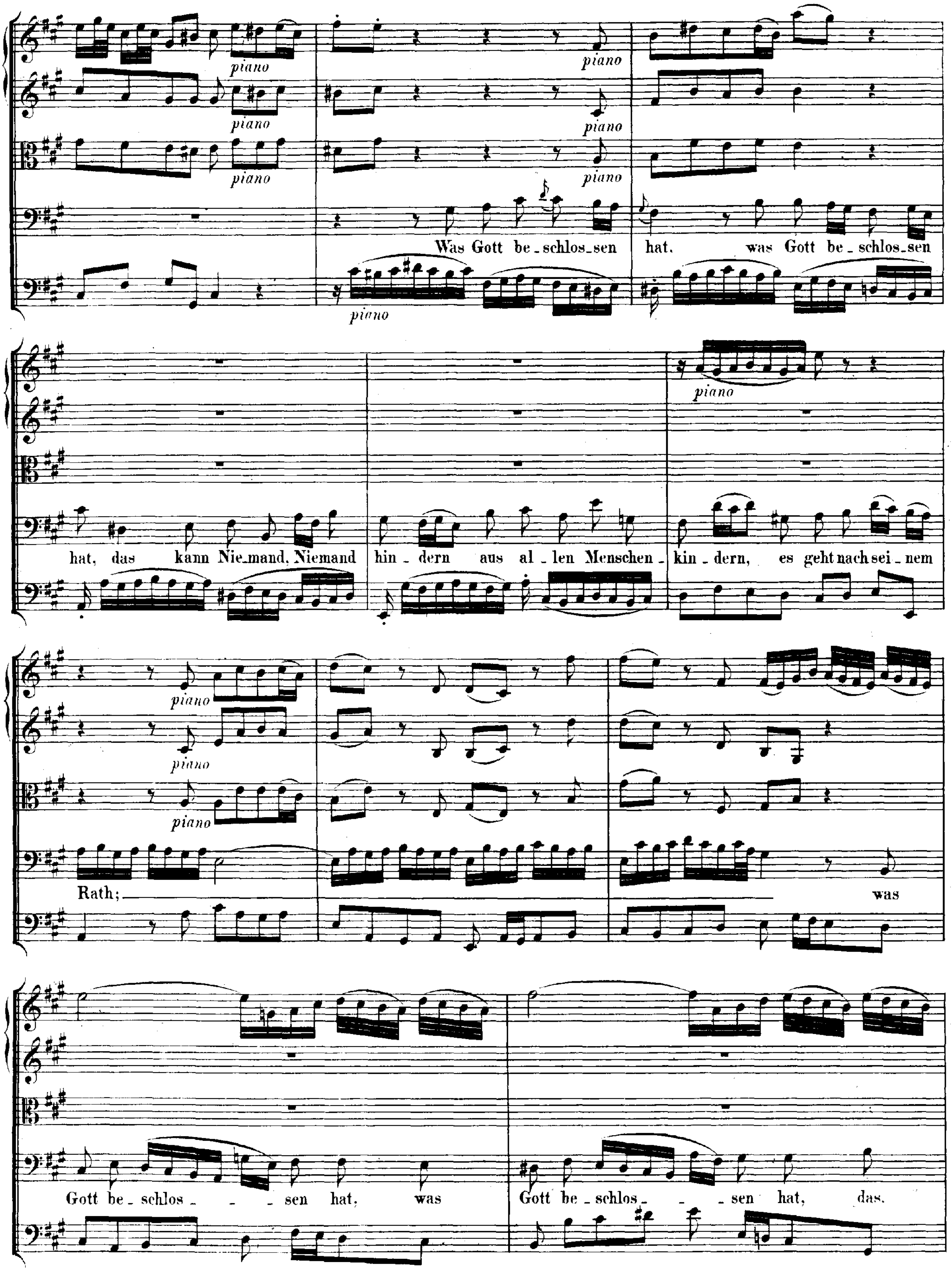
Vers 2. RECITATIV.

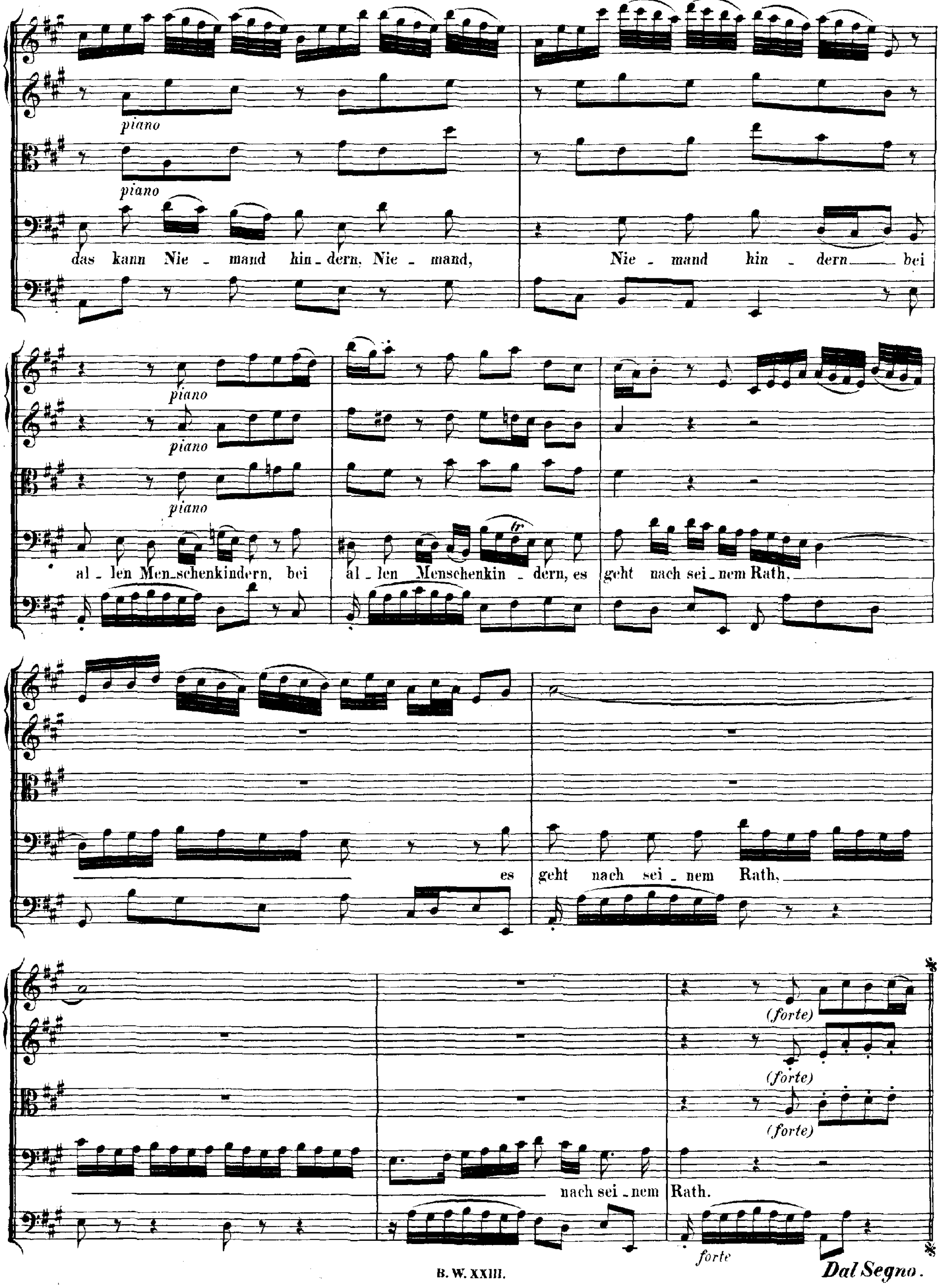


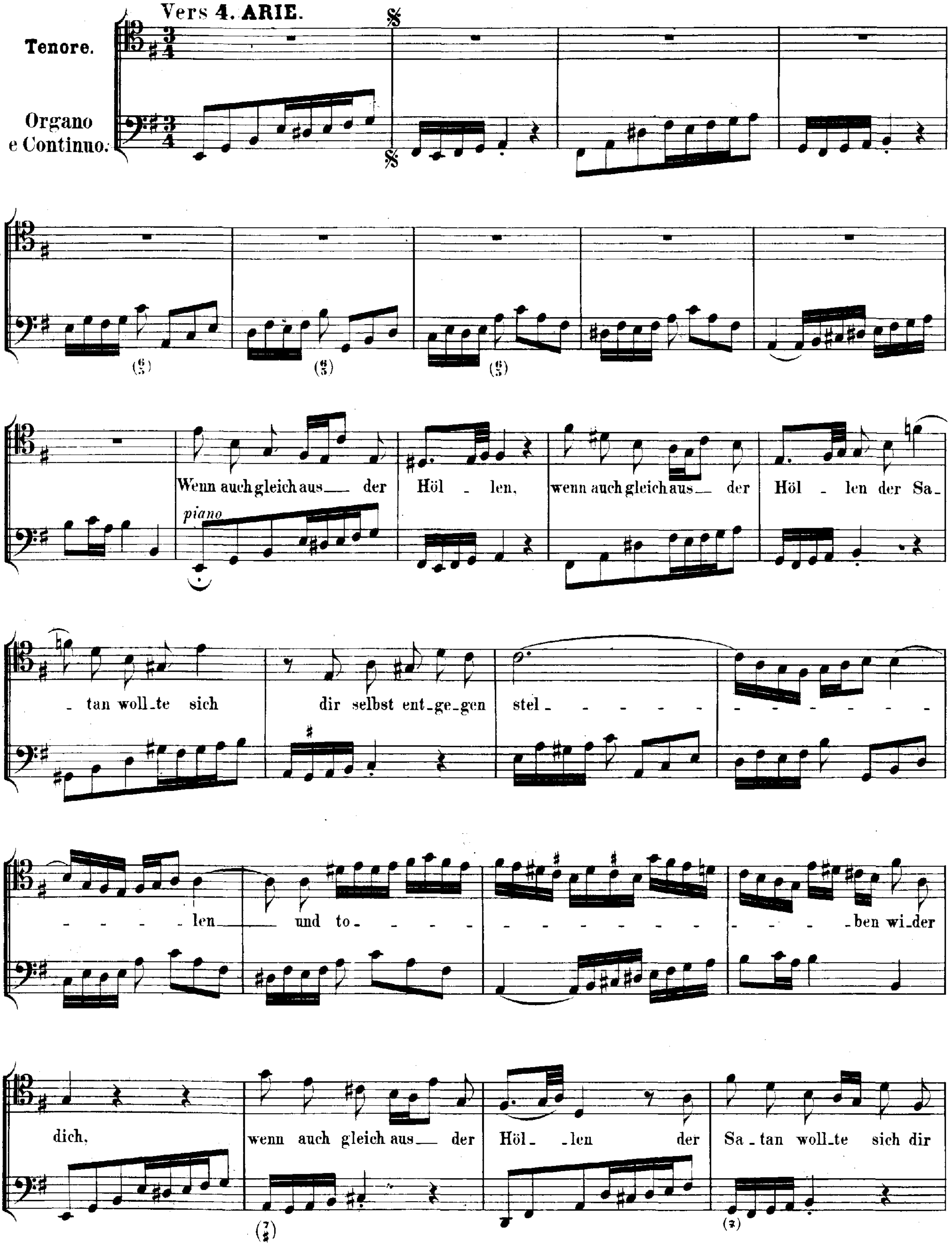
Vers 3. ARIE.

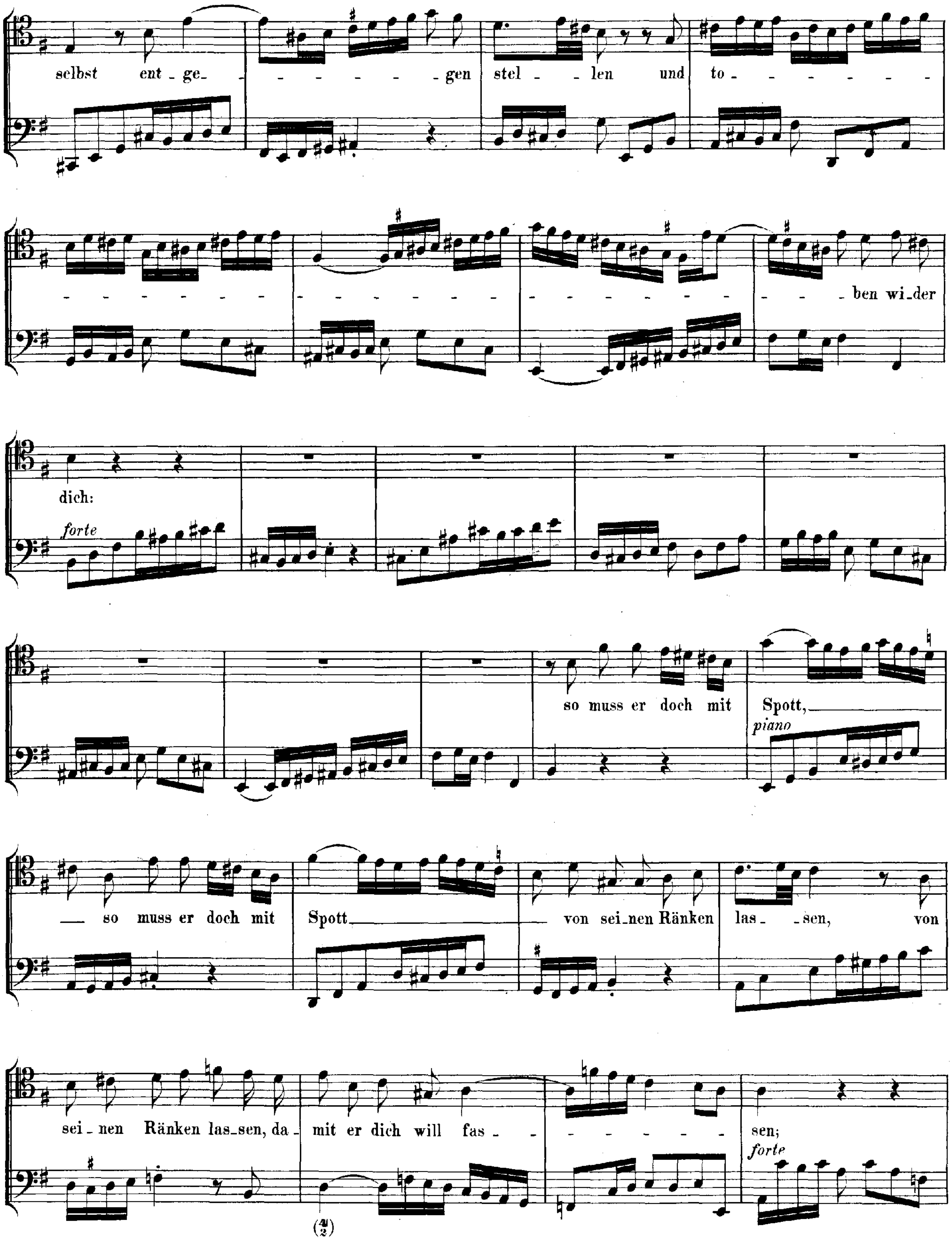

Vivace.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Organo e Continuo.
piano
Auf ihn magst du es
wa_gen, auf ihn magst du es
wa_gen mit un_er_schrock'_
_ _ _ _ _ _ _ _ _ nem

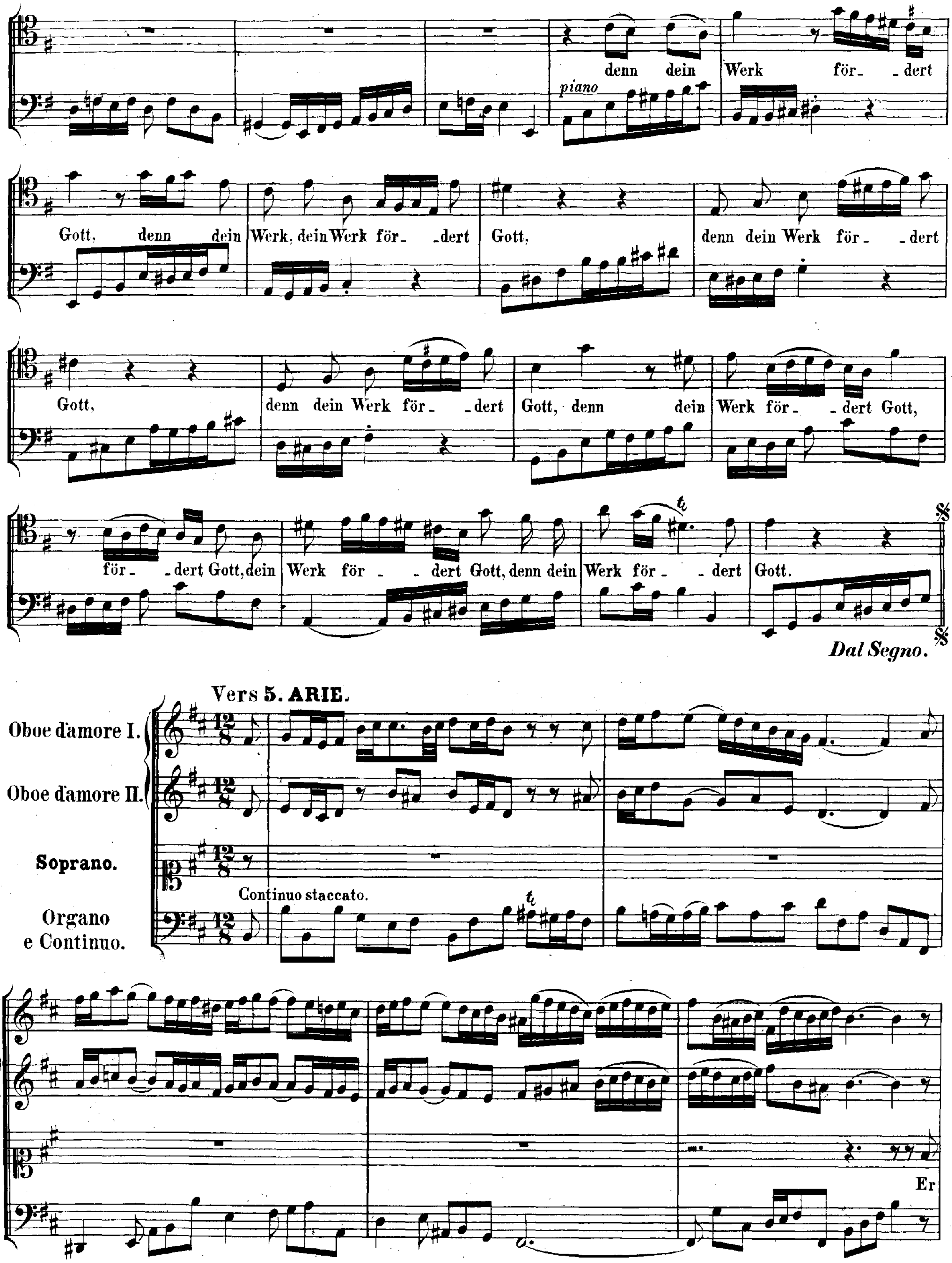

piano
piano
piano
Muth, auf ihn magst du es wa - gen, auf ihn magst du es wa - gen mit un - er-schrock - - - - - - - - - - - - nem Muth,
forte
forte
forte
forte
piano
du wirst mit ihm er - ja - gen, was dir ist nütz und gut, was dir ist nütz und gut.
piano
piano
piano
forte
forte
forte
forte

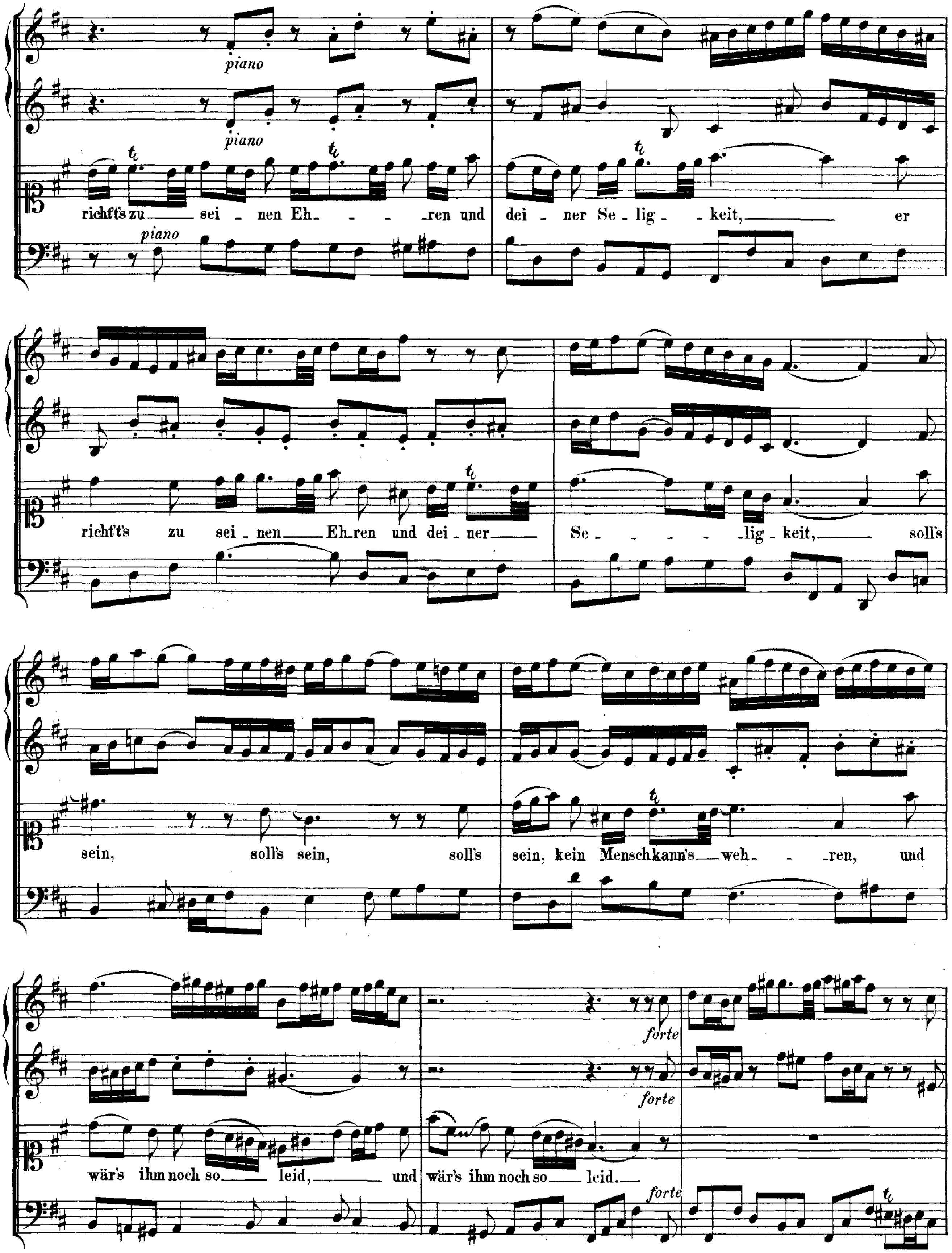

piano
Was Gott be_schlos_sen hat, was Gott be_schlos_sen
hat, das kann Nie_mand, Niemand hin_dern aus al_len Menschen_kin_dern, es geht nach sei_nem
Rath; was
Gott be_schlos_sen hat, was Gott be_schlos_sen hat, das.

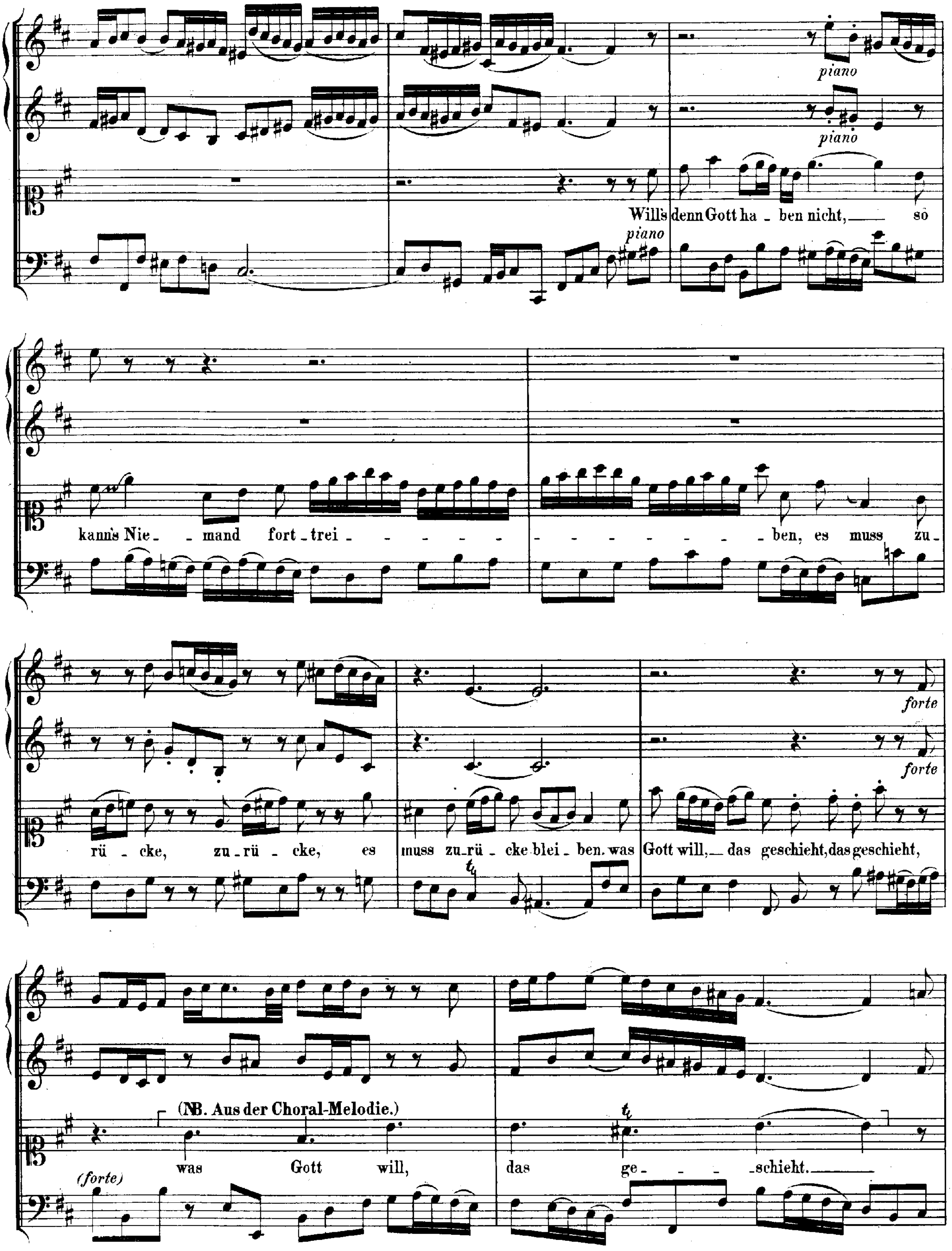

piano
piano
das kann Nie - mand hin - dern. Nie - mand, Nie - mand hin - dern bei
piano
piano
piano
al - len Men-schenkindern, bei al - len Menschenkin - dern, es geht nach sei - nem Rath,
tr
es geht nach sei - nem Rath,
(forte)
(forte)
(forte)
nach sei - nem Rath.
forte
Dal Segno.

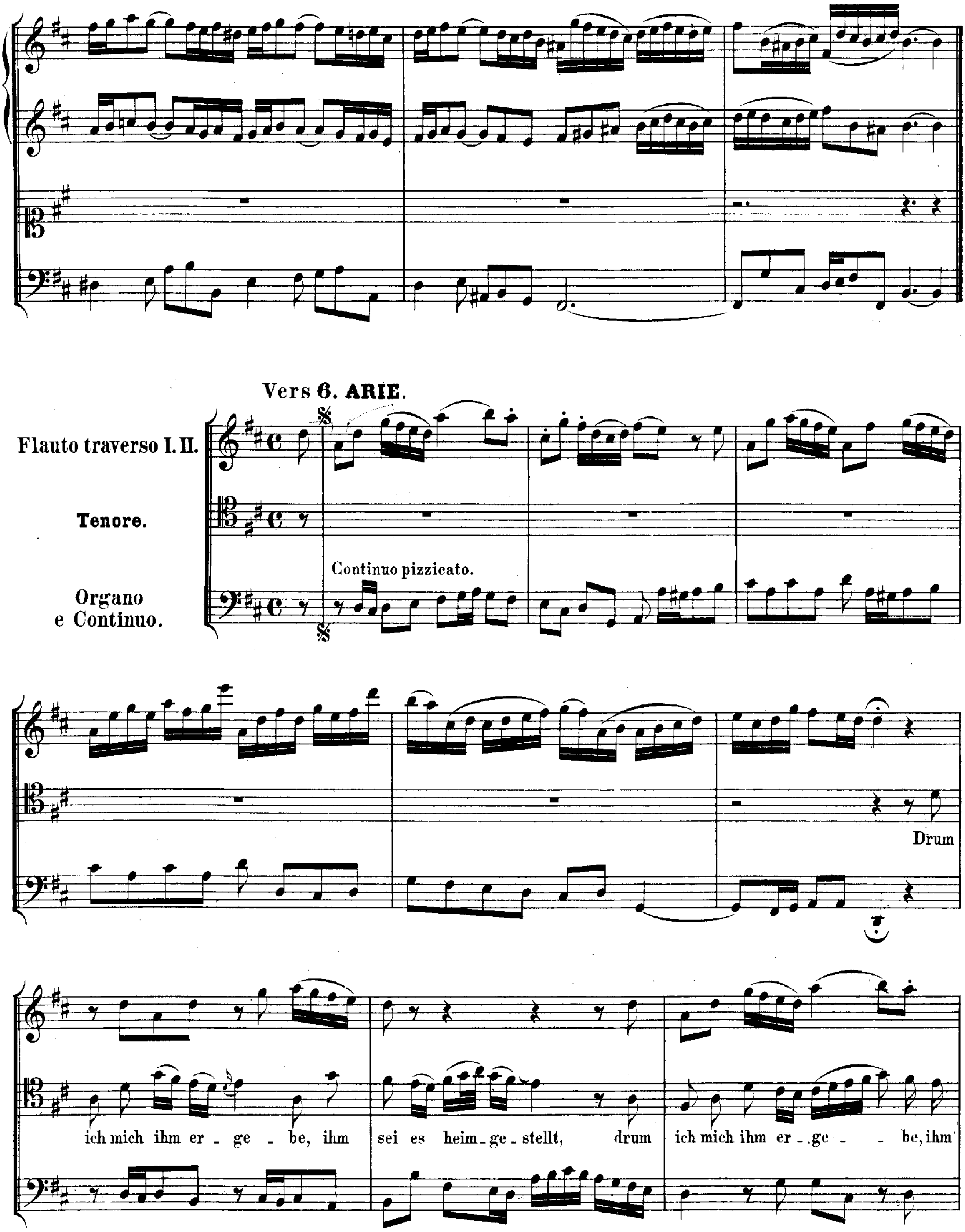

Vers 4. ARIE.
Tenore.
Organo e Continuo.
piano
Wenn auch gleich aus der Höl - len, wenn auch gleich aus der Höl - len der Sa -
- tan woll - te sich dir selbst ent - ge - gen stel - - - - - - -
- len und to - - - - - - - ben wi - der
dich, wenn auch gleich aus der Höl - len der Sa - tan woll - te sich dir

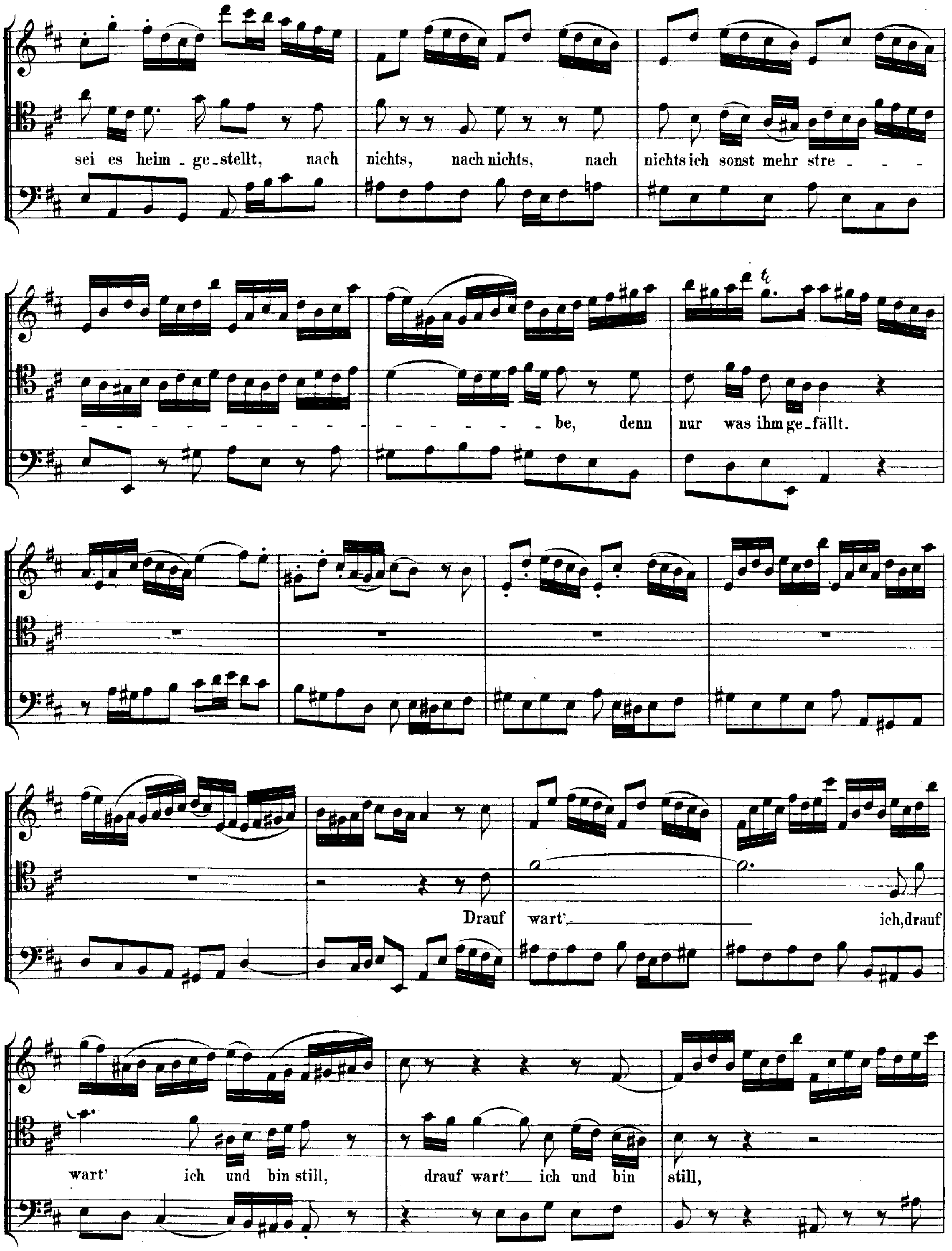

selbst ent - ge - - - - - - - - gen stel - len und to - - - - - - -
- ben wi - der
dich:
forte
so muss er doch mit Spott,
piano
so muss er doch mit Spott von sei - nen Ränken las - sen, von
sei - nen Ränken las - sen, da - mit er dich will fas - - - - - - - sen;
forte

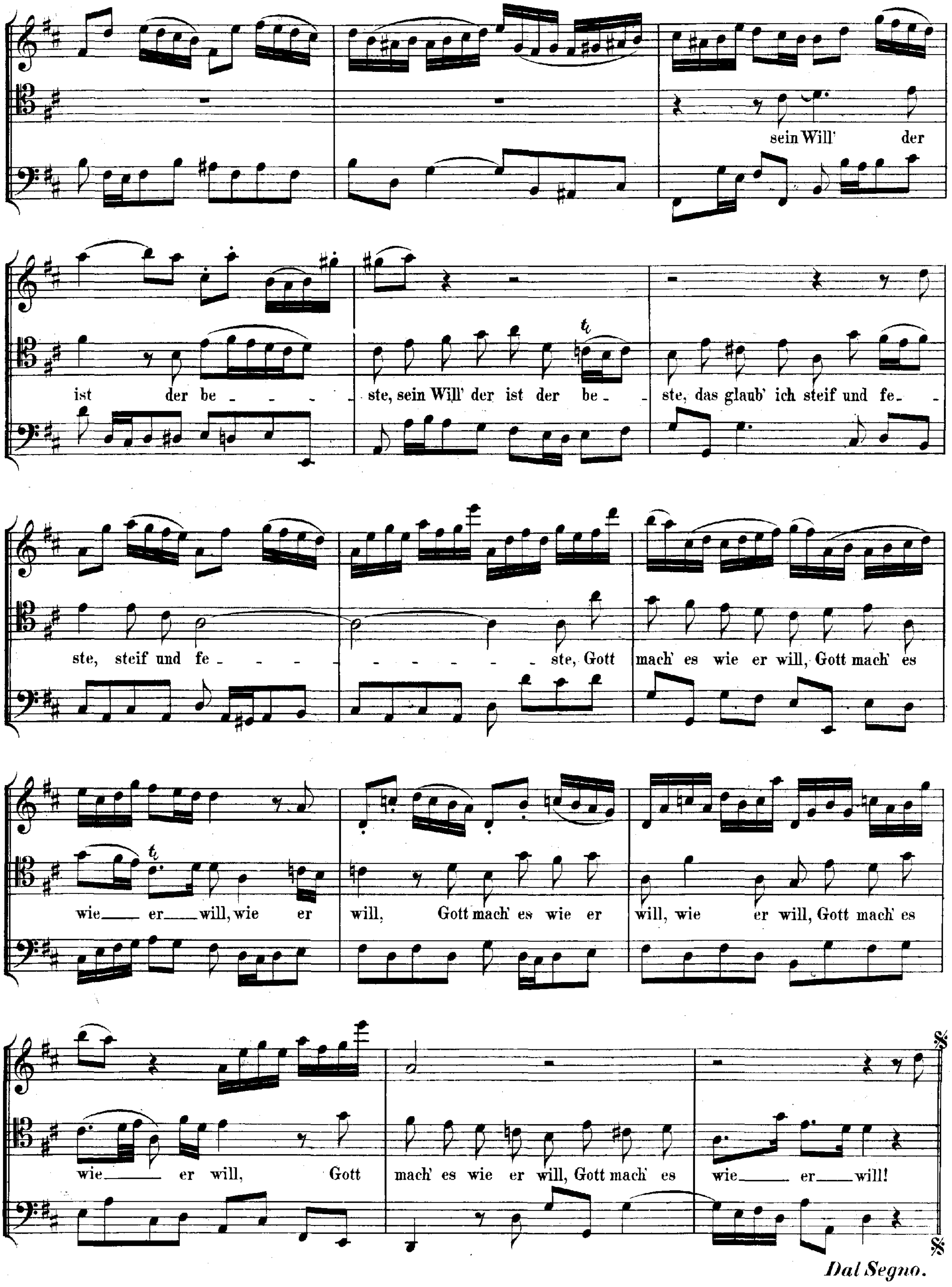

denn dein
piano
Werk för_ _dert
Gott, denn dein
Werk, dein Werk för_ _dert
Gott,
denn dein Werk för_ _dert
Gott,
denn dein Werk för_ _dert
Gott, denn dein
Werk för_ _dert Gott,
för_ _dert Gott, dein
Werk för_ _ _dert Gott, denn dein
Werk för_ _dert
Gott.
Dal Segno.
Vers 5. ARIE.
Oboe d'amore I.
Oboe d'amore II.
Soprano.
Organo e Continuo.
Continuo staccato.
Er


piano
piano
richt's zu sei - nen Eh - - ren und dei - ner Se - lig - - keit, er
piano
richt's zu sei - nen Eh - ren und dei - ner Se - - - - lig - keit, soll's
sein, soll's sein, soll's sein, kein Mensch kann's weh - - ren, und
wär's ihm noch so leid, und wär's ihm noch so leid.
forte
forte
forte


piano
piano
Will's denn Gott ha - ben nicht, so
piano
kann's Nie - mand fort - trei - - - - - - - - - - - - - - ben, es muss zu -
rü - cke, zu - rü - cke, es muss zu - rü - cke blei - ben. was Gott will, das geschieht, das geschieht,
forte
forte
(NB. Aus der Choral-Melodie.)
was Gott will, das ge - - - schieht.
(forte)


Vers 6. ARIE.
Flauto traverso I. II.
Tenore.
Organo e Continuo.
Continuo pizzicato.
Drum
ich mich ihm er - ge - be, ihm sei es heim - ge - stellt, drum ich mich ihm er - ge - - be, ihm

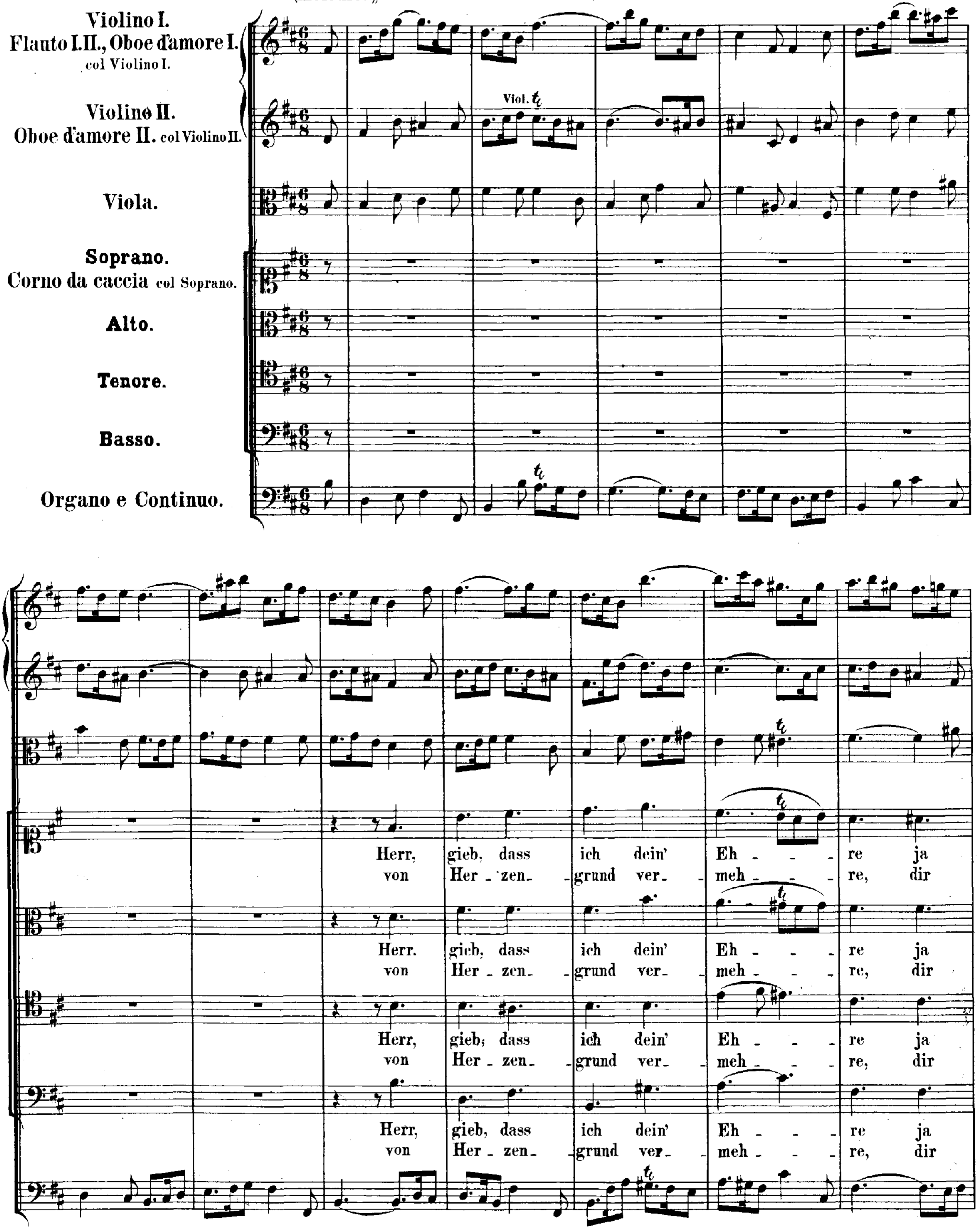

sei es heim - ge - stellt, nach
nichts, nach nichts, nach
nichts ich sonst mehr stre - - -
- - - - - - - - - - - - - - - - - - - be, denn
nur was ihm ge - fällt.
Drauf
wart' ich, drauf
wart' ich und bin still,
drauf wart' ich und bin
still,

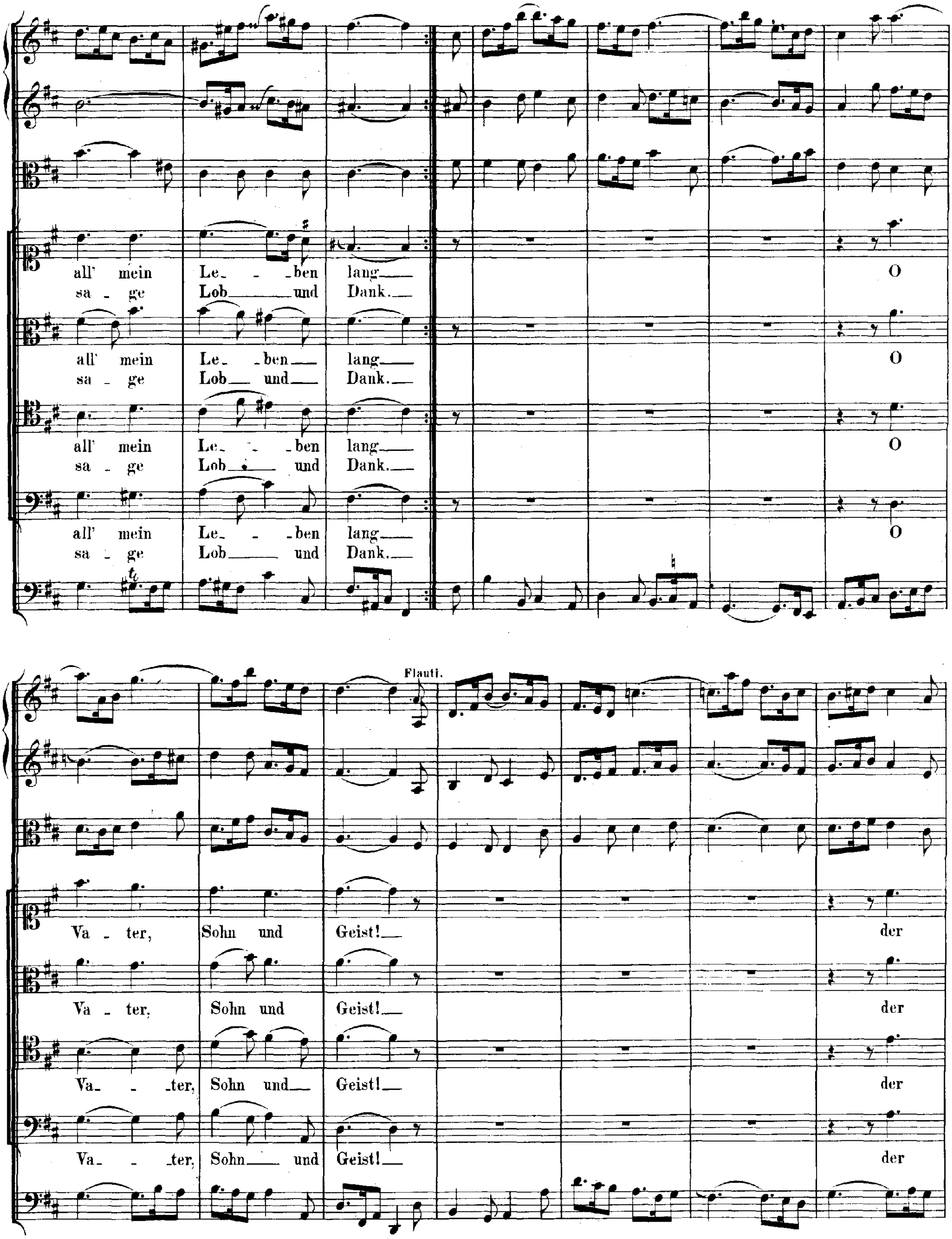


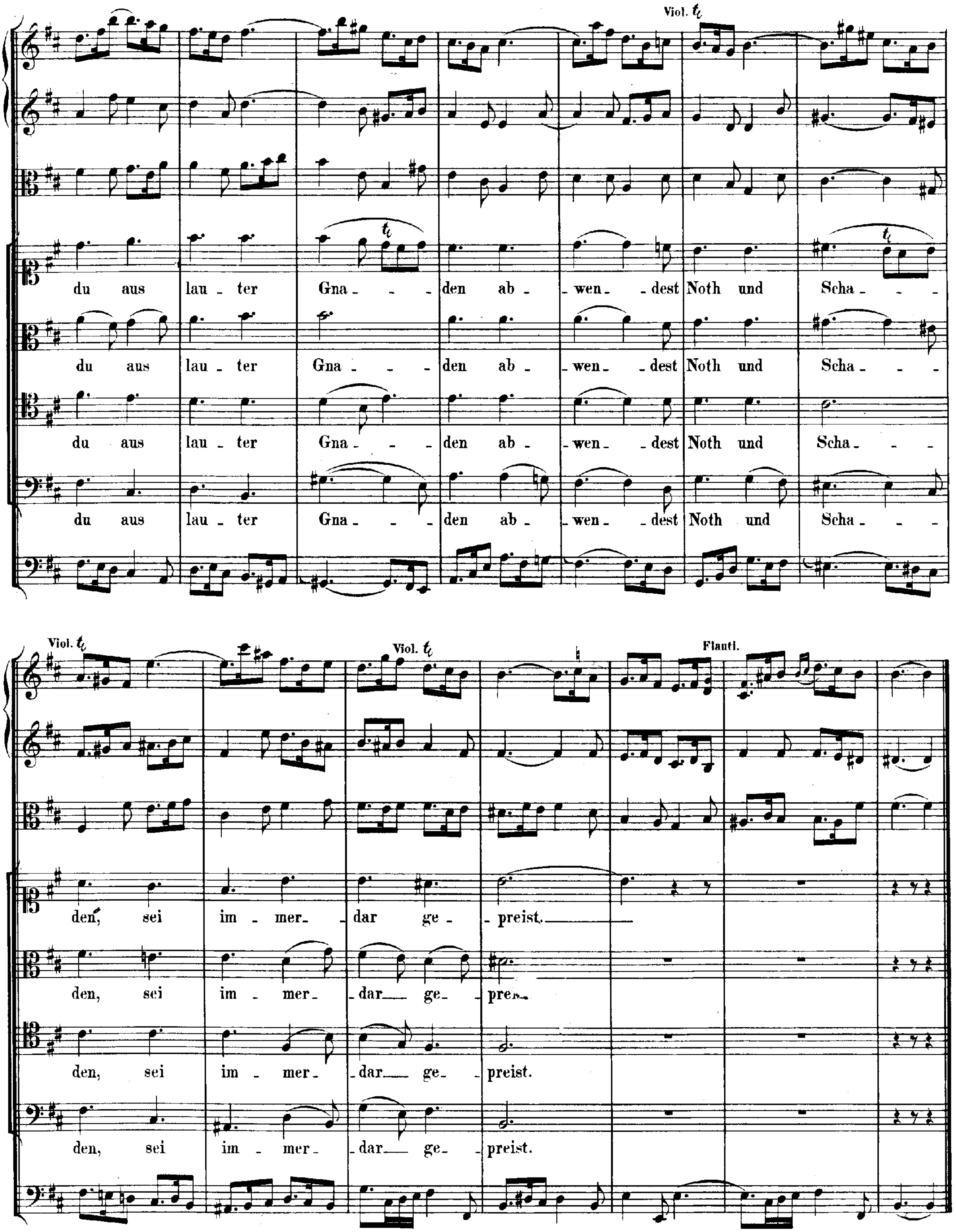
sein Will' der
ist der be - - - - ste, sein Will' der ist der be - - ste, das glaub' ich steif und fe - -
ste, steif und fe - - - - - - - - - - ste, Gott mach' es wie er will, Gott mach' es
wie er will, wie er will, Gott mach' es wie er will, wie er will, Gott mach' es
wie er will, Gott mach' es wie er will, Gott mach' es wie er will!
Dal Segno.

Vers 7. CHORAL.

(Melodie: „Von Gott will ich nicht lassen.")




all' mein Le - ben lang
sa - ge Lob und Dank.
O
Flauti.
Va - ter, Sohn und Geist!
der


Viol.
du aus lau - ter Gna - - - den ab - - wen - - dest Noth und Scha - - -
du aus lau - ter Gna - - - den ab - - wen - - dest Noth und Scha - - -
du aus lau - ter Gna - - - den ab - - wen - - dest Noth und Scha - - -
du aus lau - ter Gna - - - den ab - - wen - - dest Noth und Scha - - -
Viol.
Viol.
Flauti.
den, sei im - mer - dar ge - - preist.
den, sei im - mer - - dar ge - - preist.
den, sei im - mer - - dar ge - - preist.
den, sei im - mer - - dar ge - - preist.

Cantate

Am Sonntage Cantate

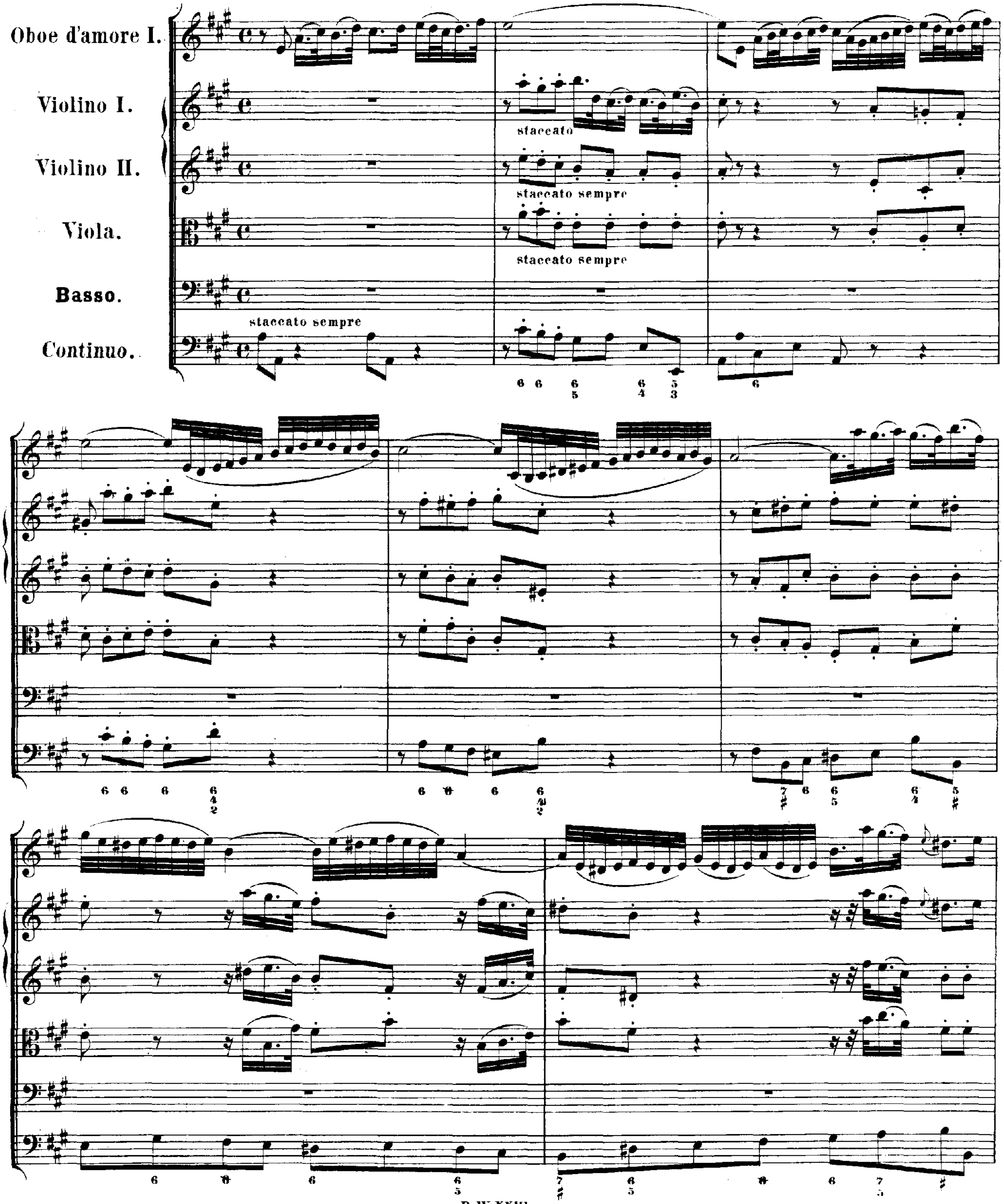
„Es ist euch gut, dass ich hin gehe.“

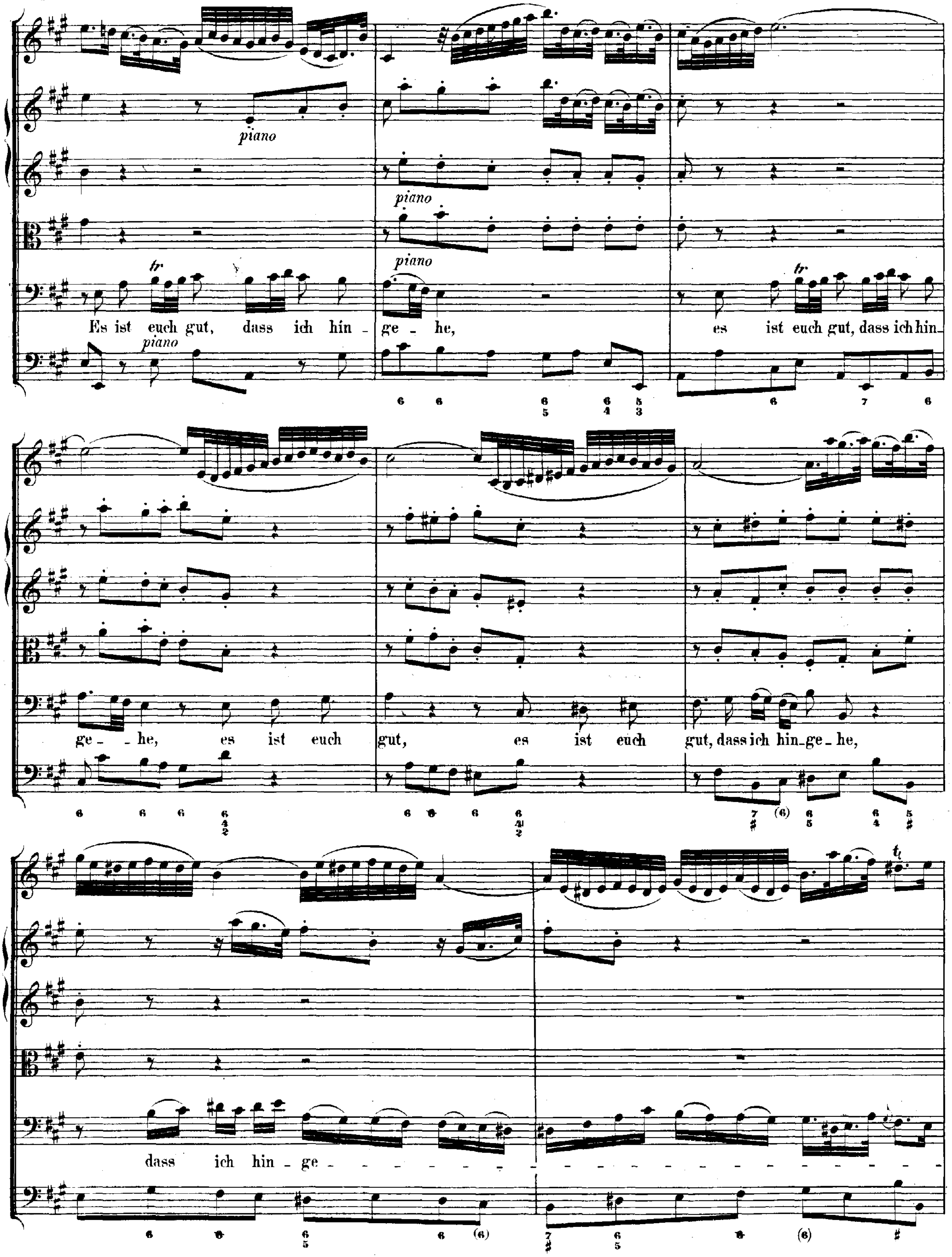
Evangelium St. Johannis Cap. 16, V. 7 und 13.

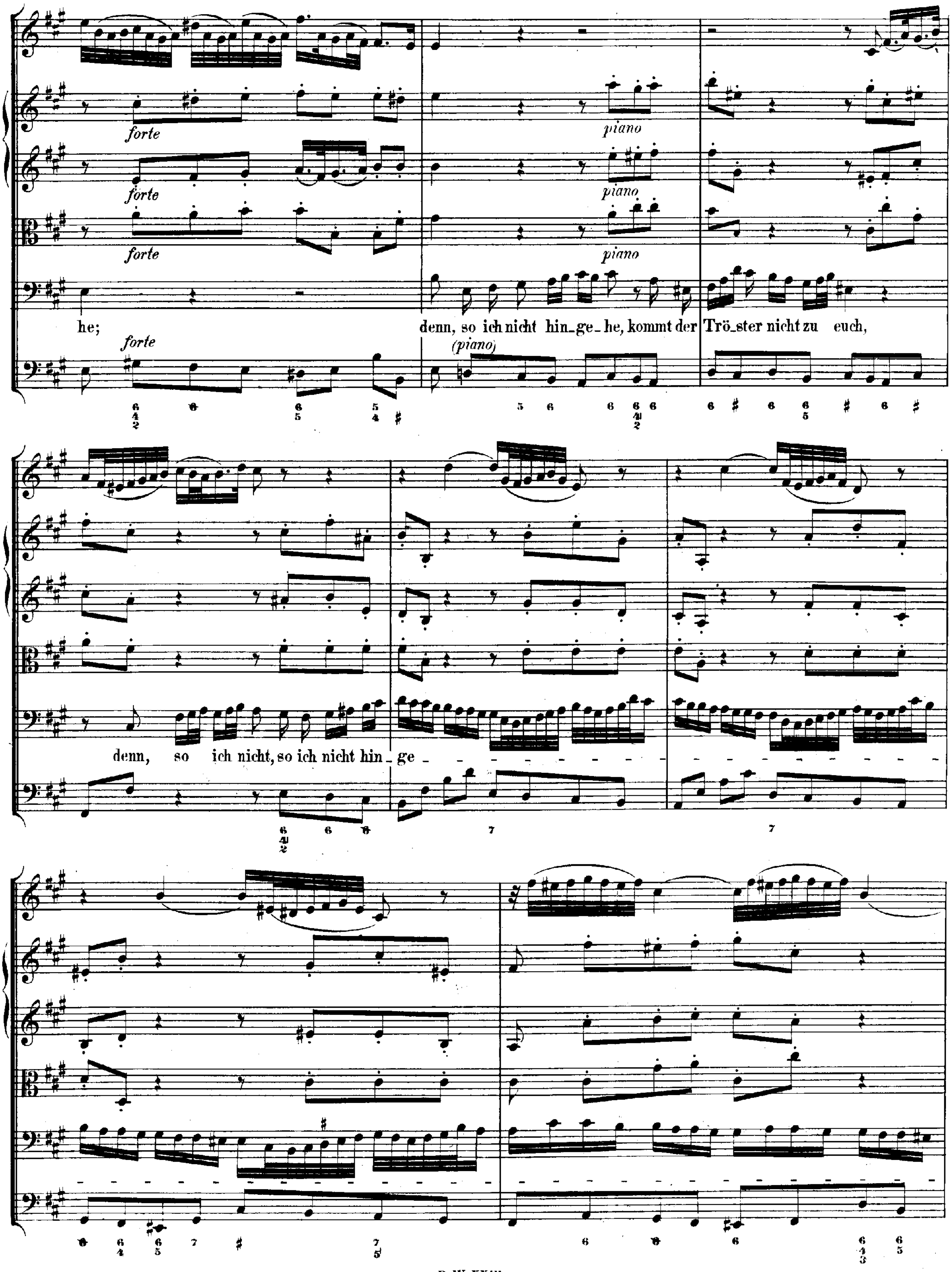
No. 108.

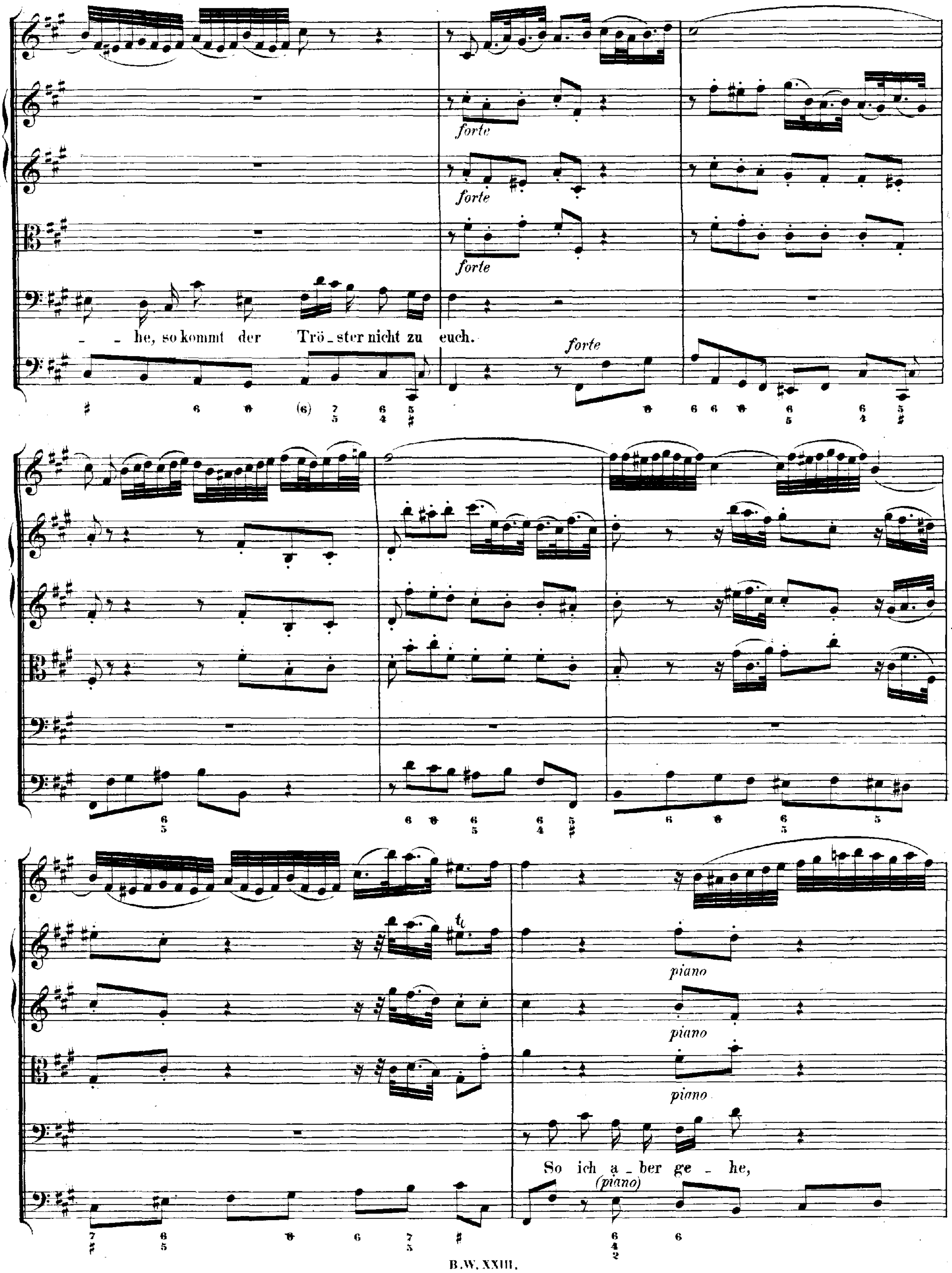
Dominica Cantate.

„Es ist euch gut, dass ich hingehe."

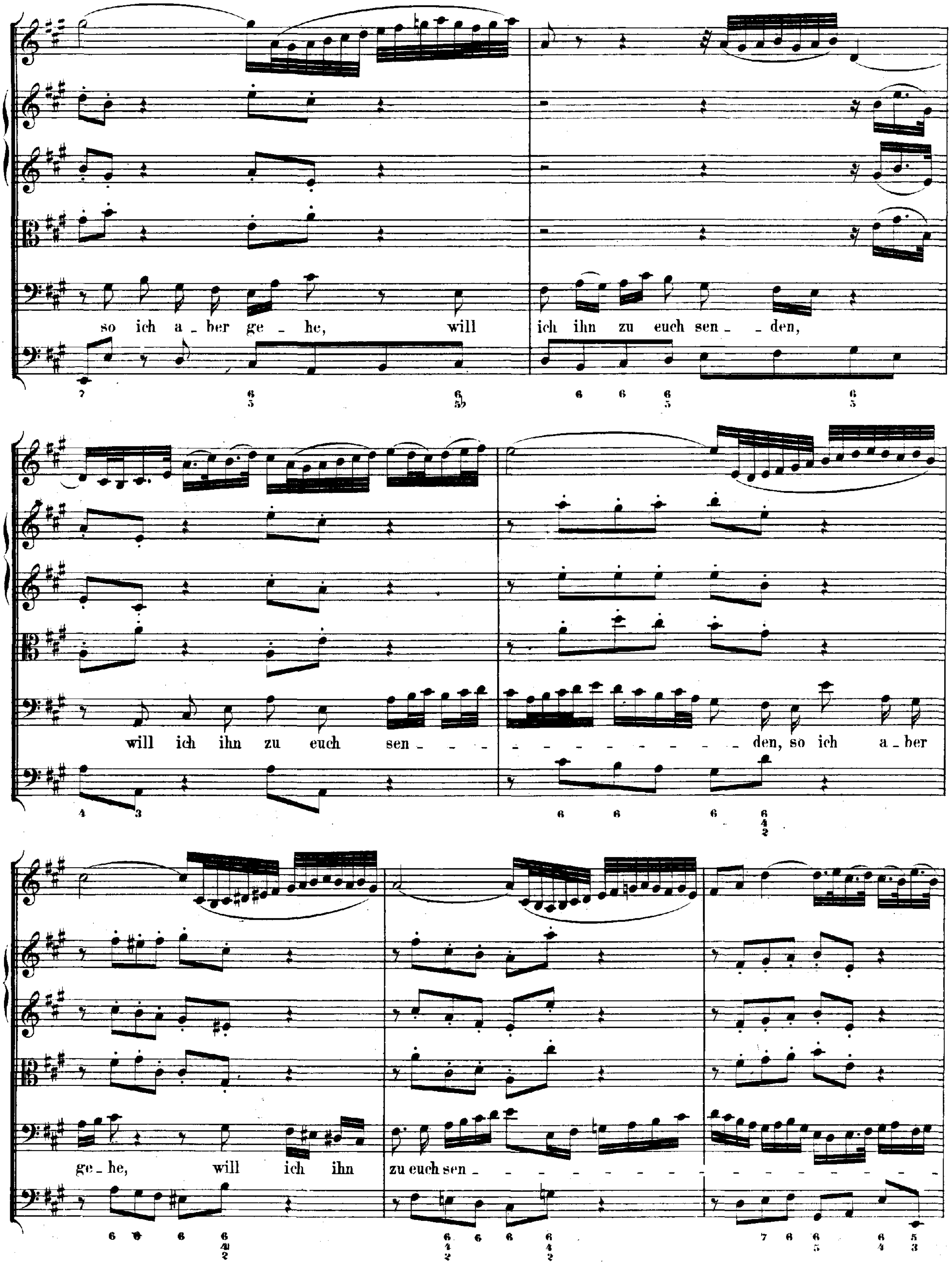


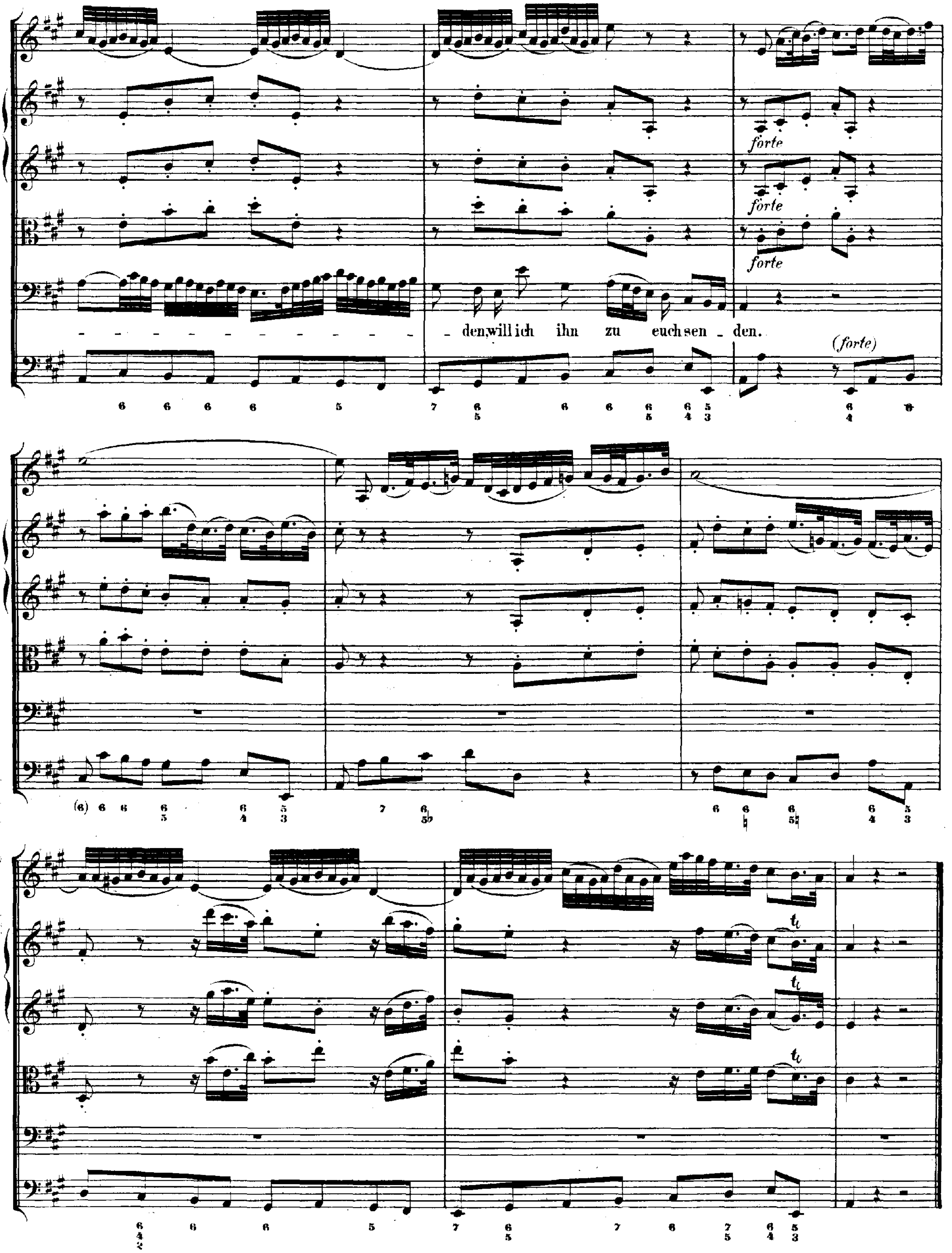

piano
piano
piano
tr
Es ist euch gut, dass ich hin - ge - he,
piano
es ist euch gut, dass ich hin - ge - he, es ist euch gut,
es ist euch gut, dass ich hin - ge - he,
dass ich hin - ge - - - - - - - - - -


forte
piano
he;
denn, so ich nicht hin_ge_he, kommt der Trö_ster nicht zu euch,
(piano)
denn, so ich nicht, so ich nicht hin_ge

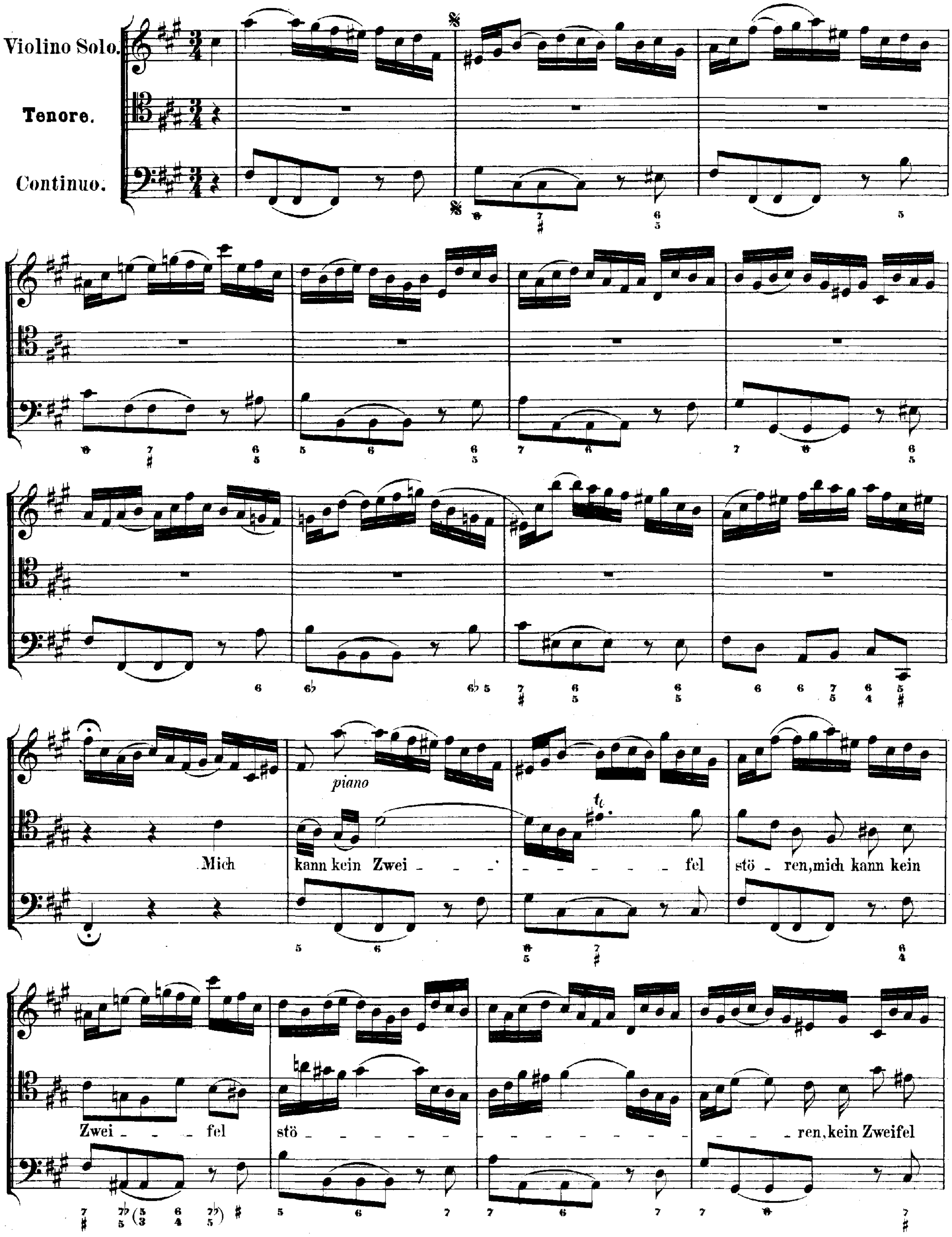


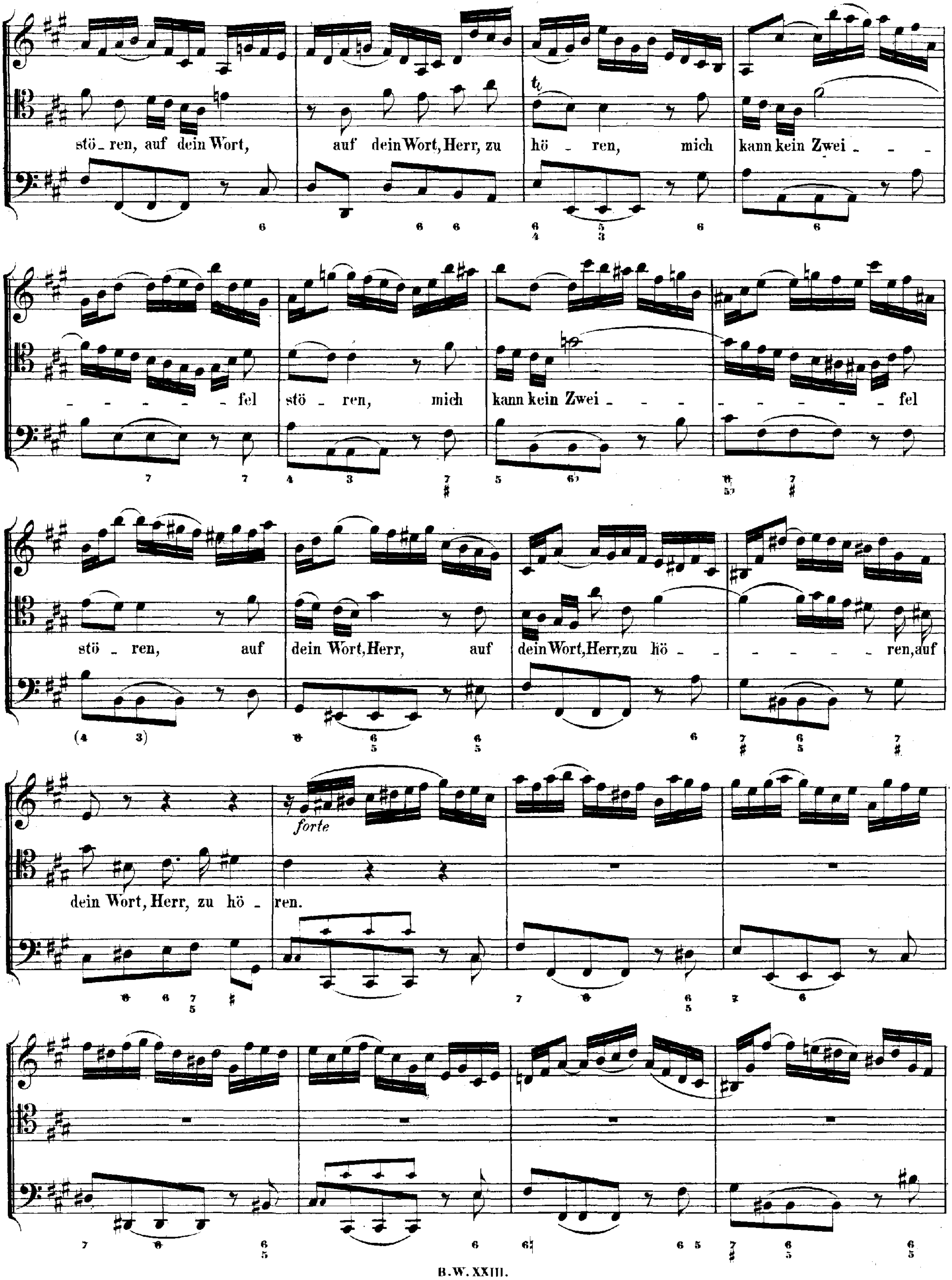
forte
forte
forte
_ he, so kommt der Trö _ ster nicht zu euch.
forte
piano
piano
piano
So ich a _ ber ge _ he,
(piano)

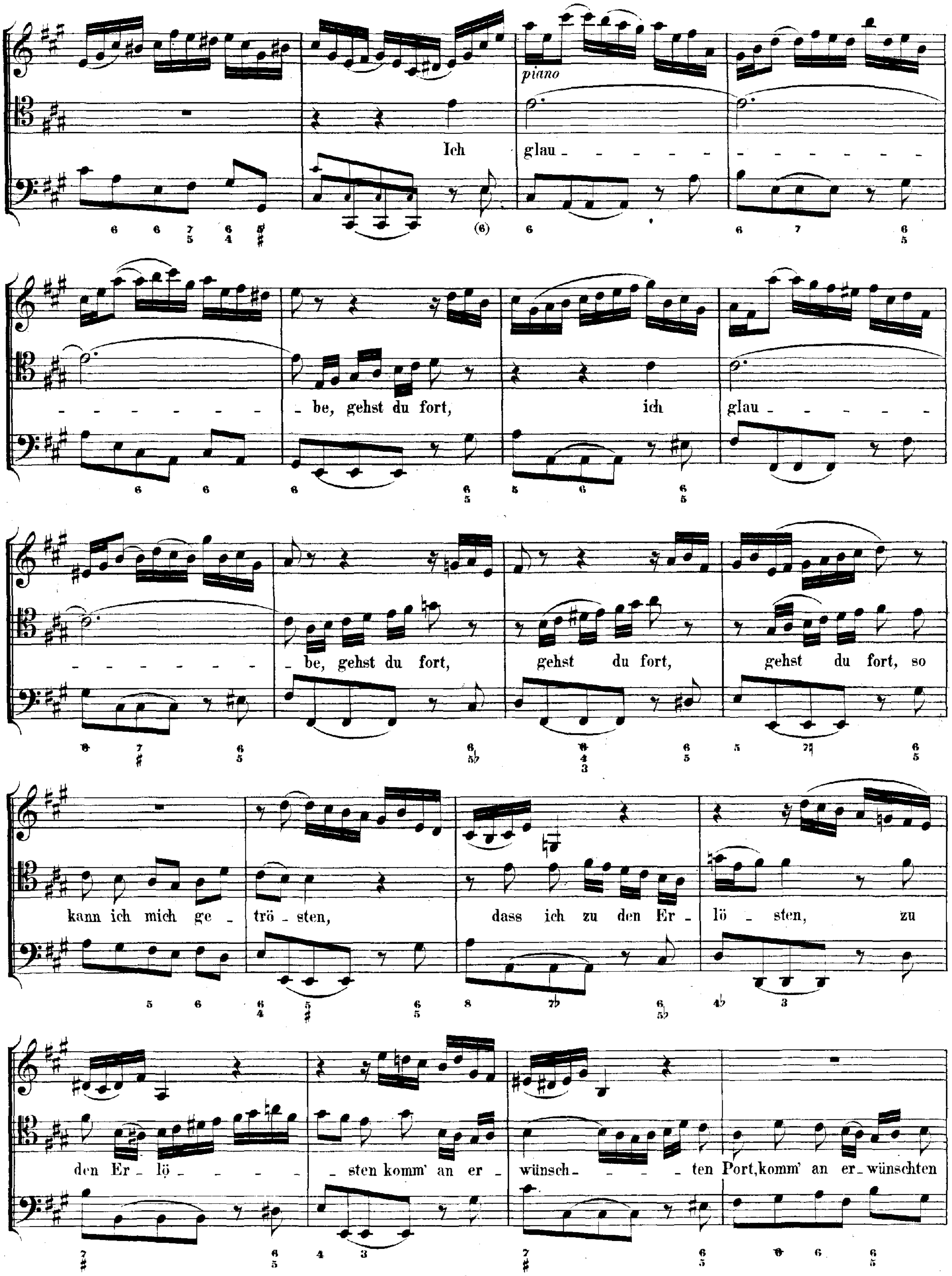

so ich a - ber ge - he, will
ich ihn zu euch sen - den,
will ich ihn zu euch sen - - -
- - - den, so ich a - ber
ge - he, will ich ihn
zu euch sen - - -

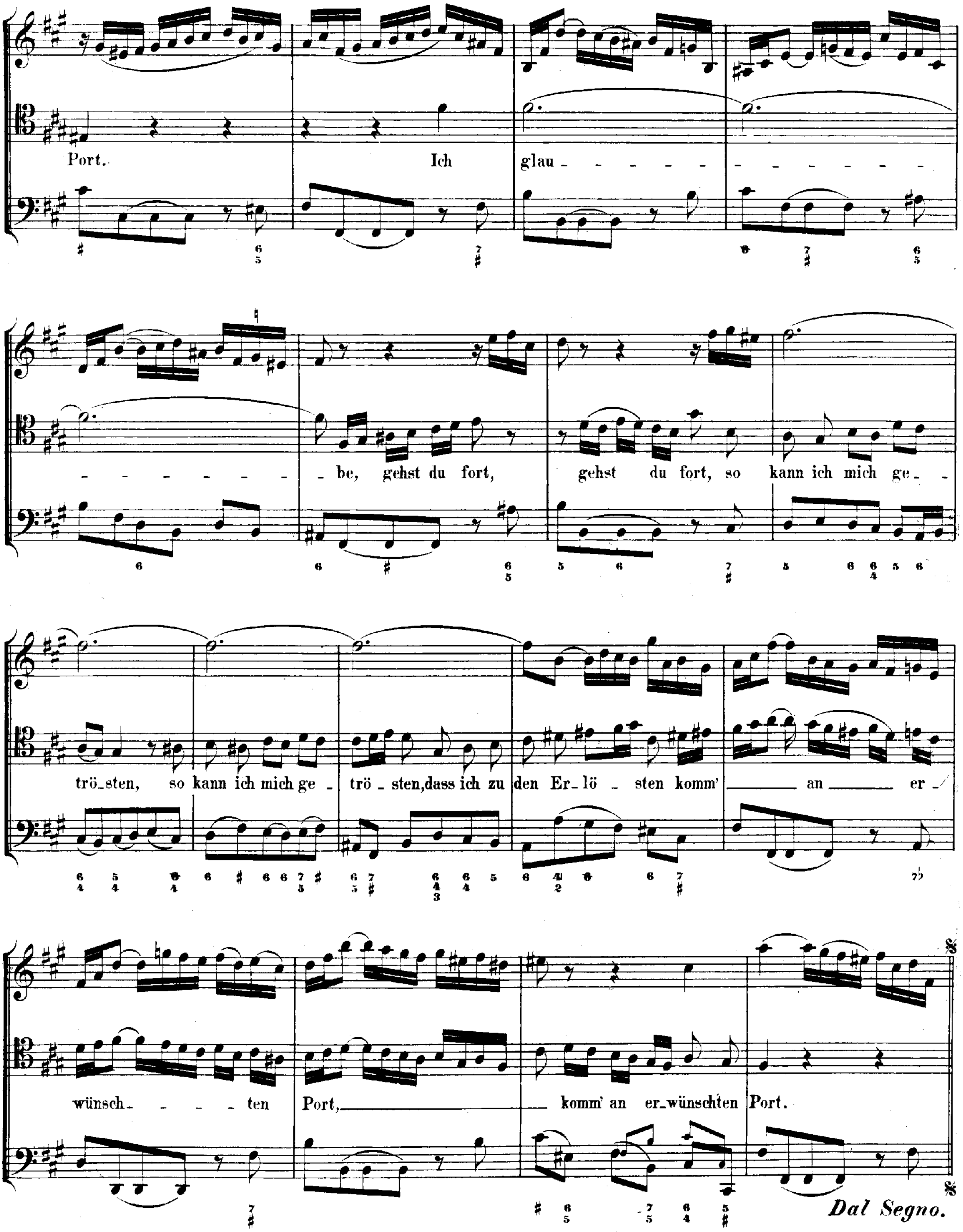

forte
forte
forte
(forte)
den, will ich ihn zu euch sen - den.

ARIE.

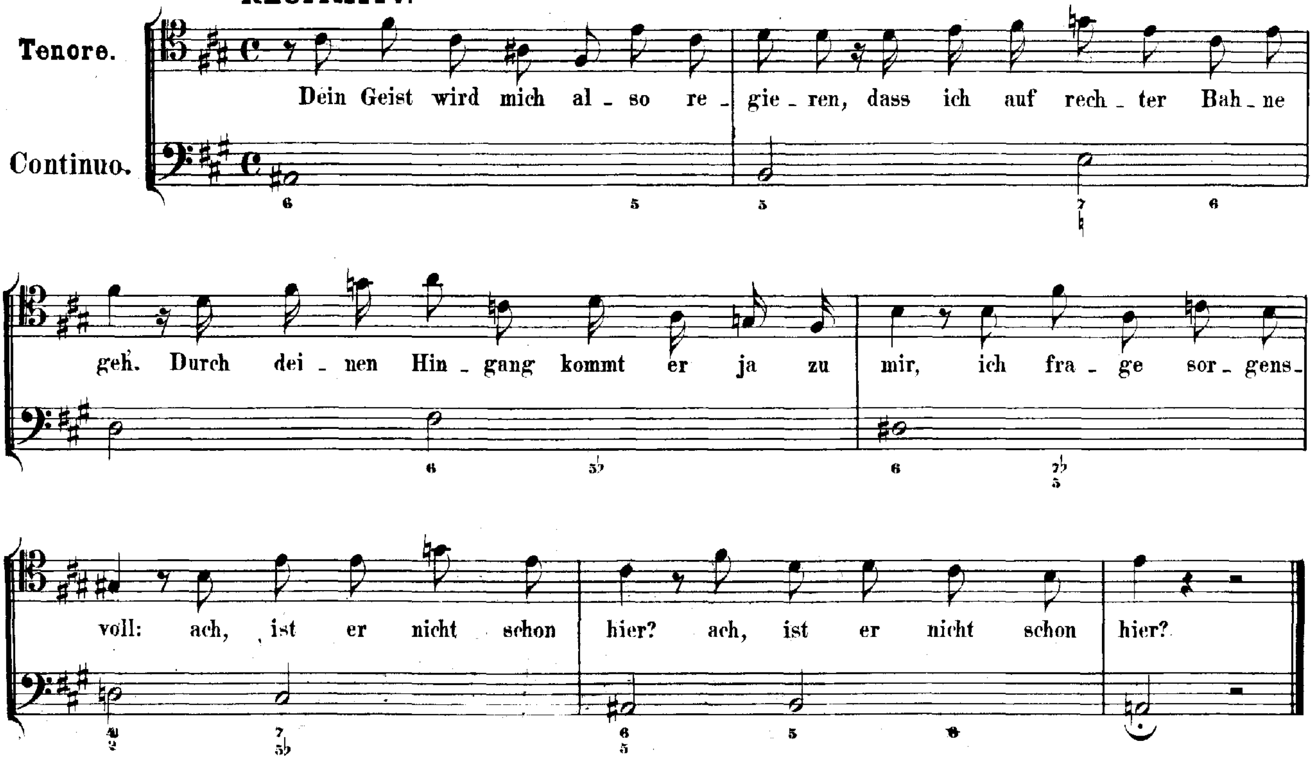

Violino Solo.
Tenore.
Continuo.
piano
Mich
kann kein Zwei - - -
- - - - - - fel
stö - ren, mich kann kein
Zwei - - - fel
stö - - - - - - -
- - - - ren, kein Zweifel


stö_ren, auf dein Wort, auf dein Wort, Herr, zu hö_ren, mich kann kein Zwei_ _ _
_ _ _ _ _ fel stö_ren, mich kann kein Zwei_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ fel
stö_ren, auf dein Wort, Herr, auf dein Wort, Herr, zu hö_ _ _ _ _ _ _ ren, auf
dein Wort, Herr, zu hö_ren.
forte

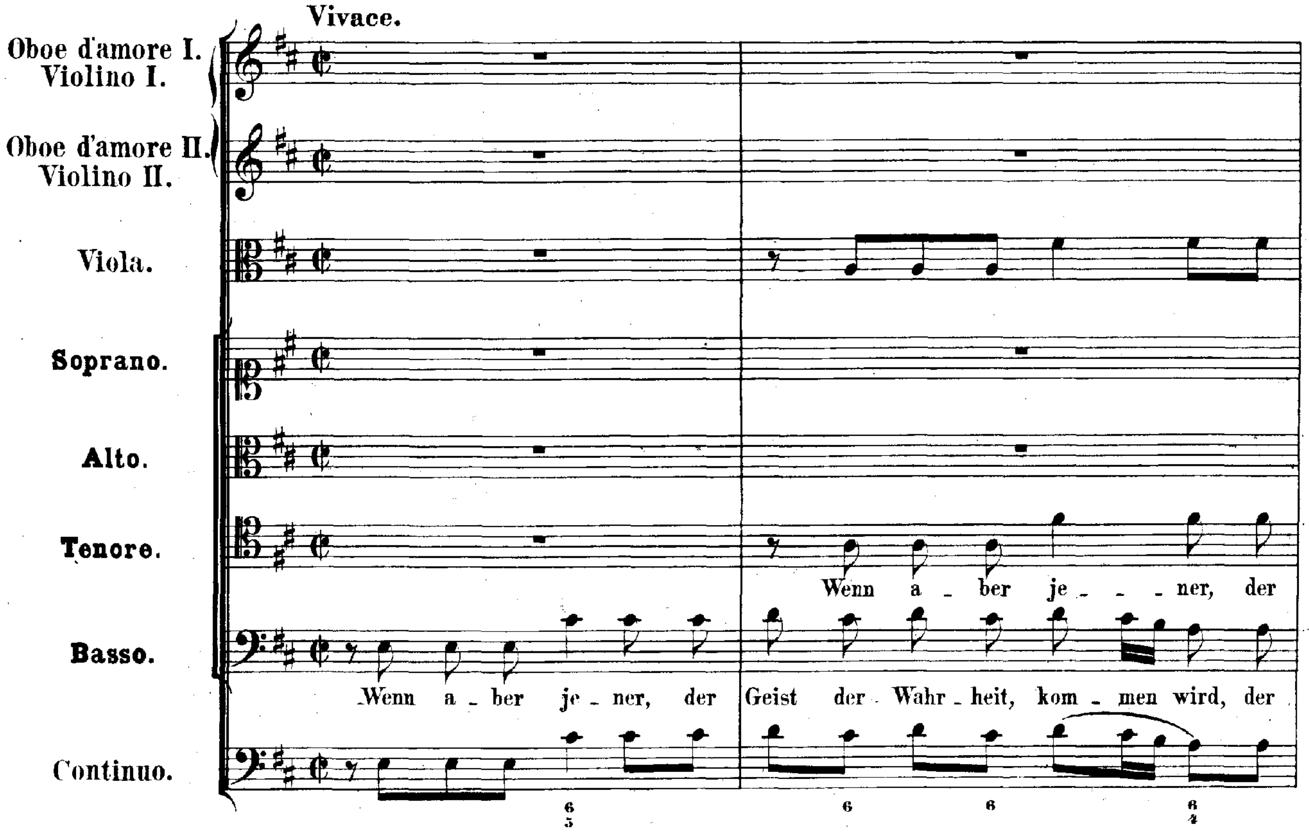

piano
Ich glau - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - be, gehst du fort, ich glau - - - - - -
- - - - - - - be, gehst du fort, gehst du fort, gehst du fort, so
kann ich mich ge - trö - sten, dass ich zu den Er - lö - sten, zu
den Er - lö - - - - sten komm' an er - wünsch - - - - ten Port, komm' an er - wünschten

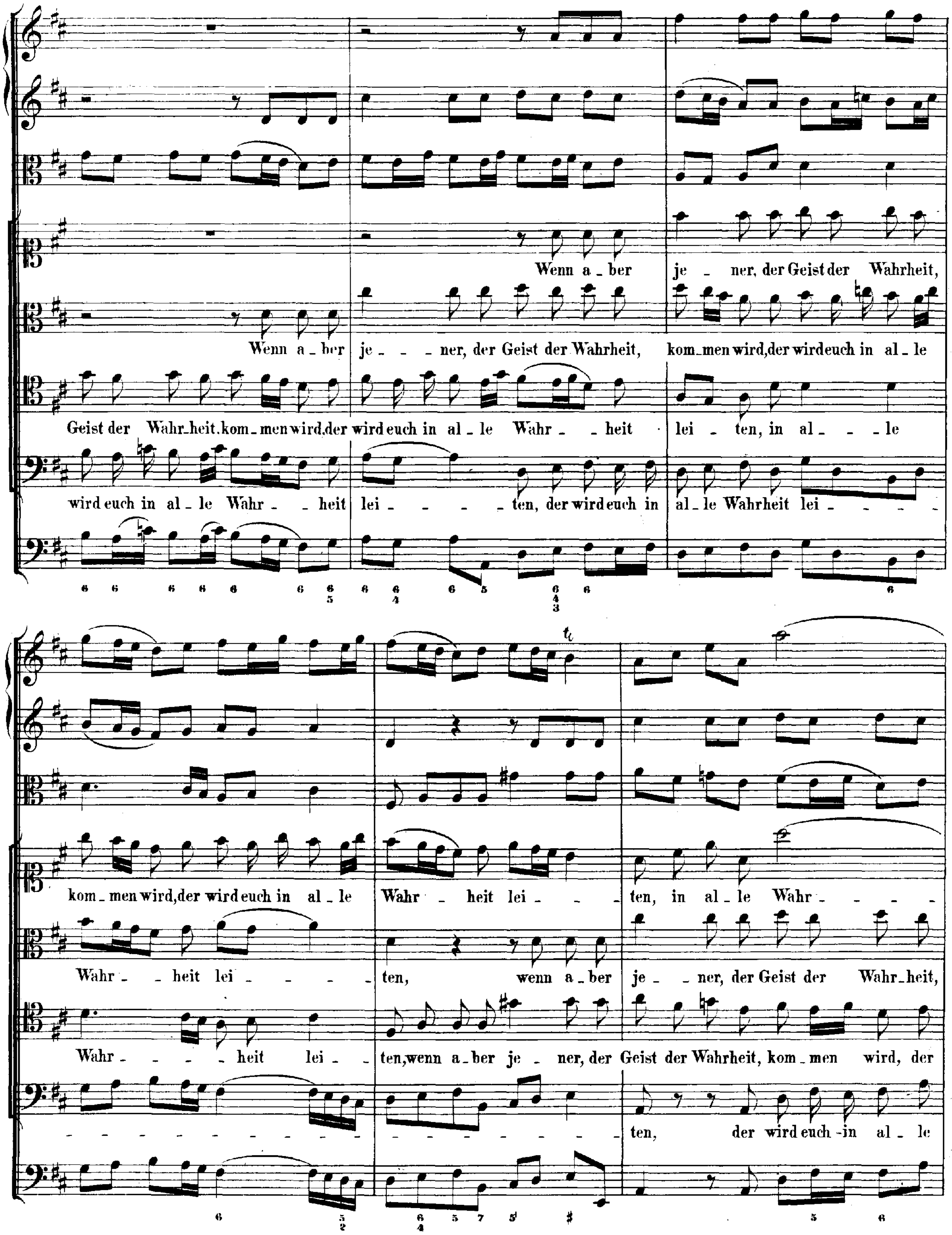

Port. Ich glau - be, gehst du fort, gehst du fort, so kann ich mich ge - trö_sten, so kann ich mich ge - trö - sten, dass ich zu den Er - lö - sten komm' an er - wünsch - - - - ten Port, komm' an er_wünschten Port.
Dal Segno.

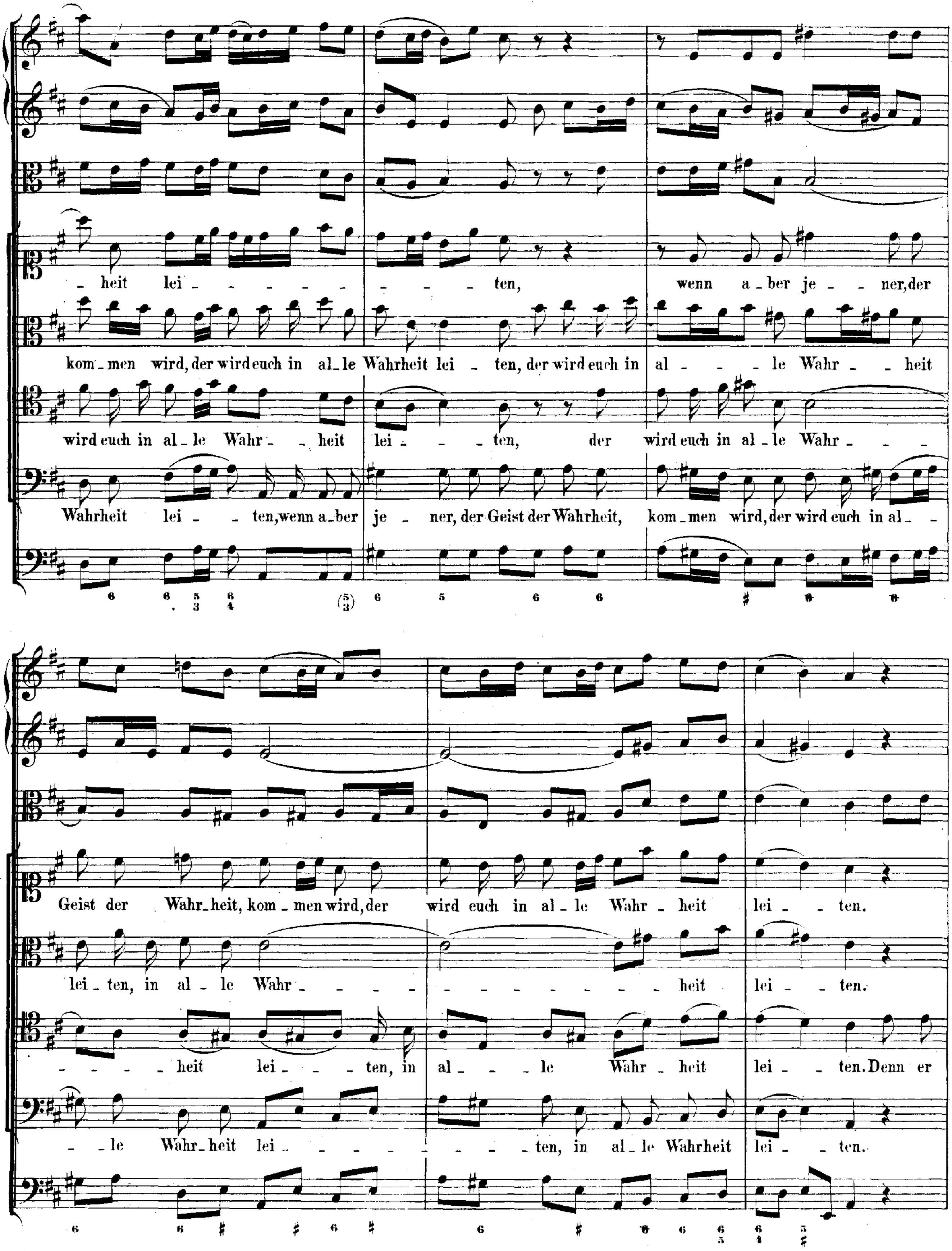
RECITATIV.

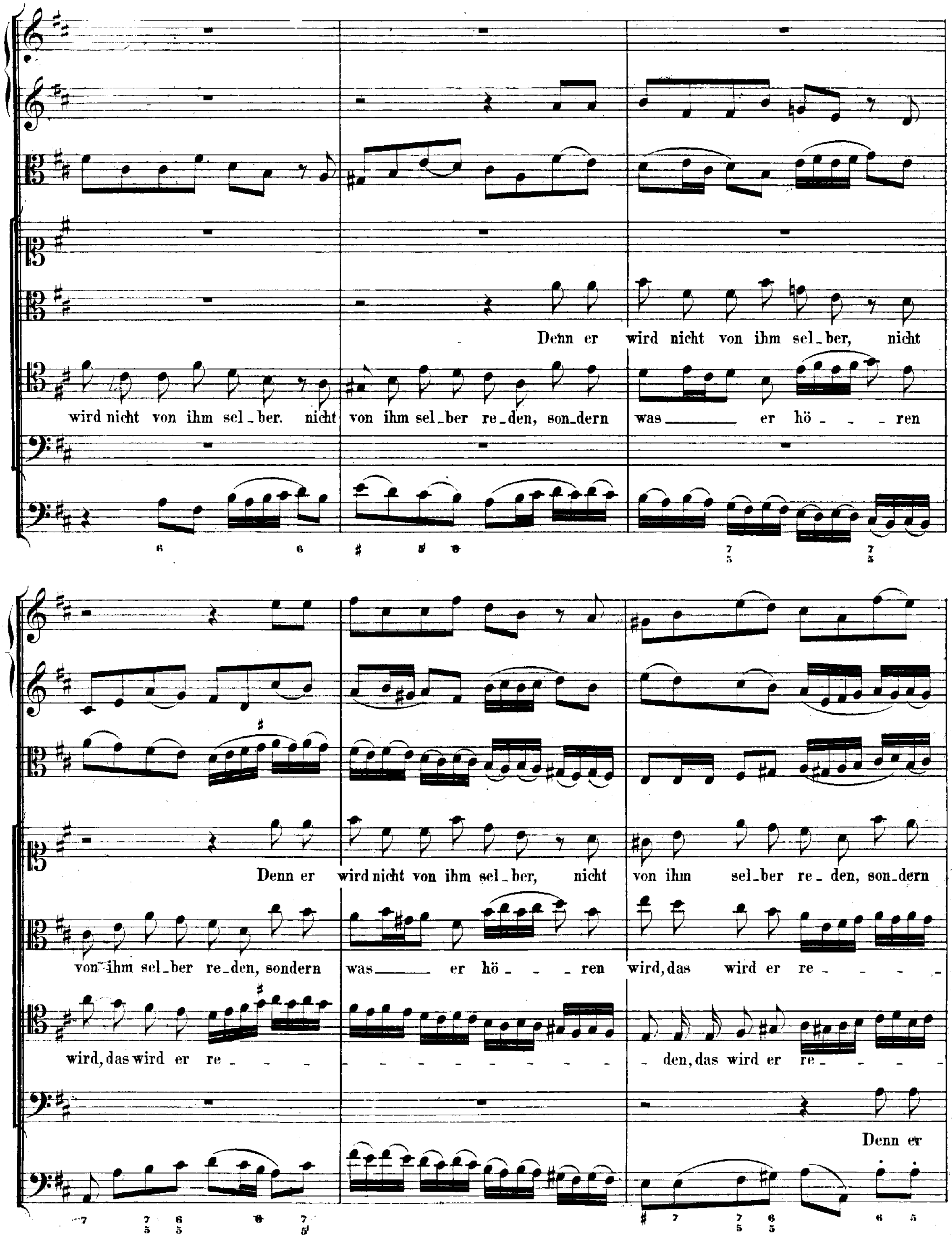


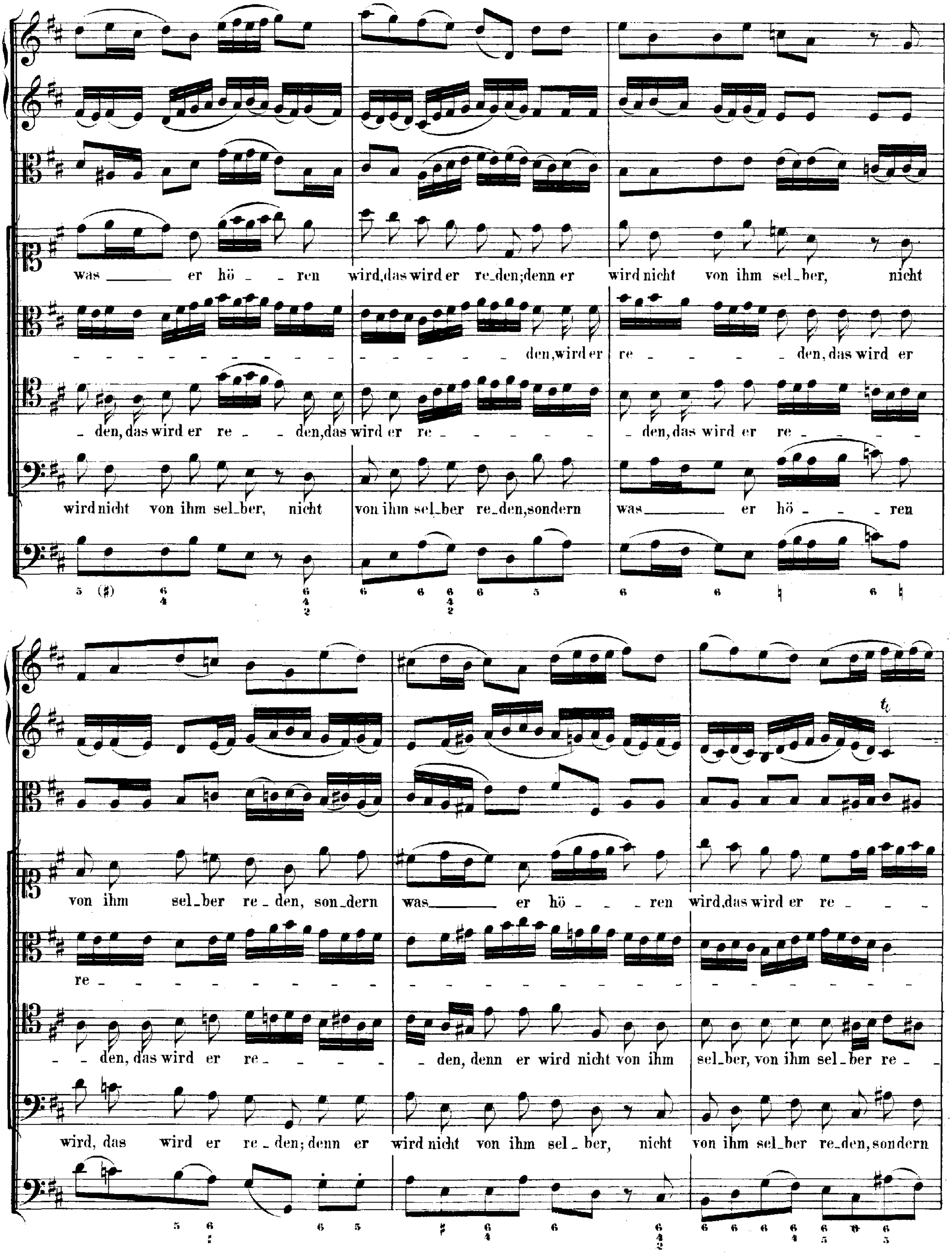
CHOR.
Vivace.

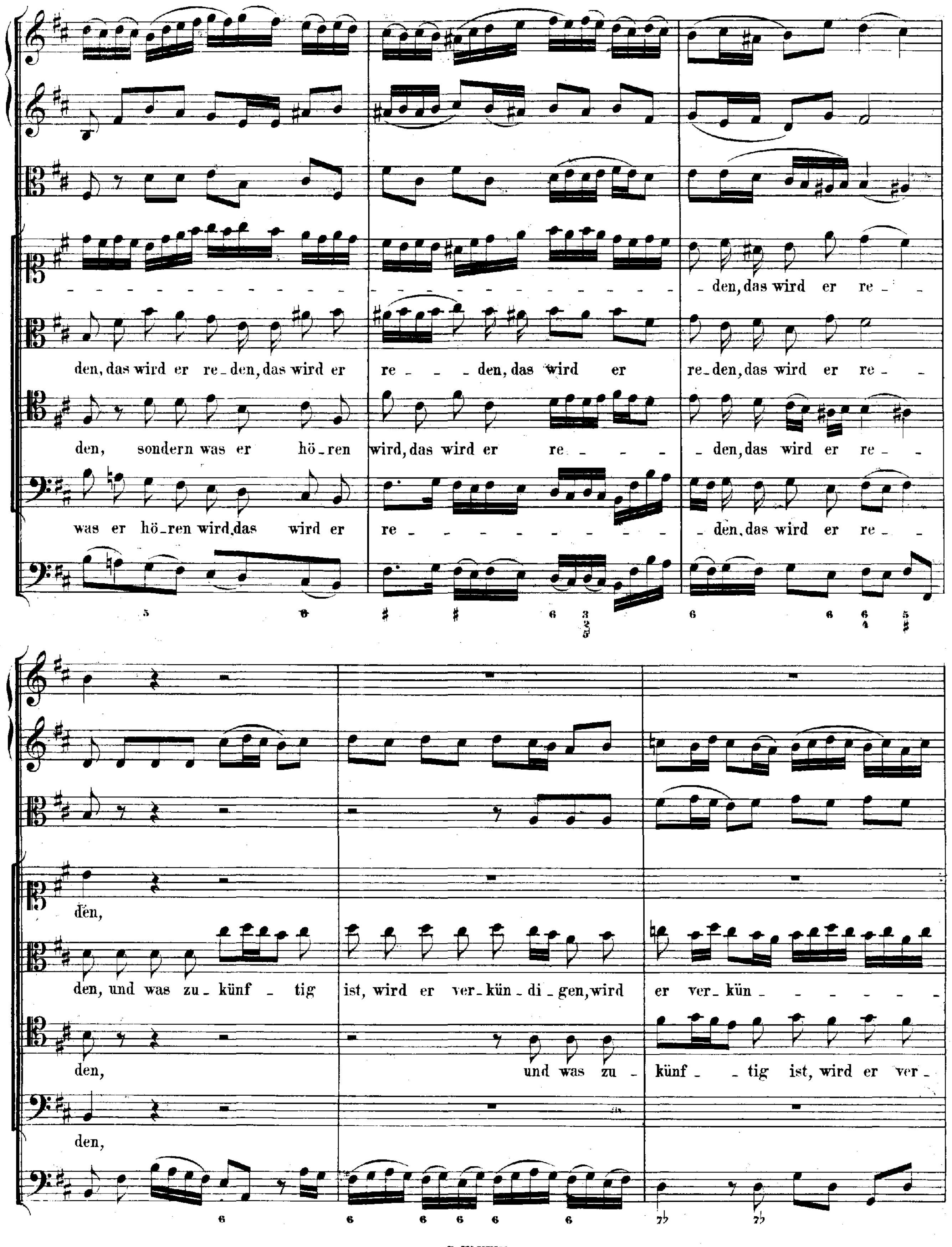


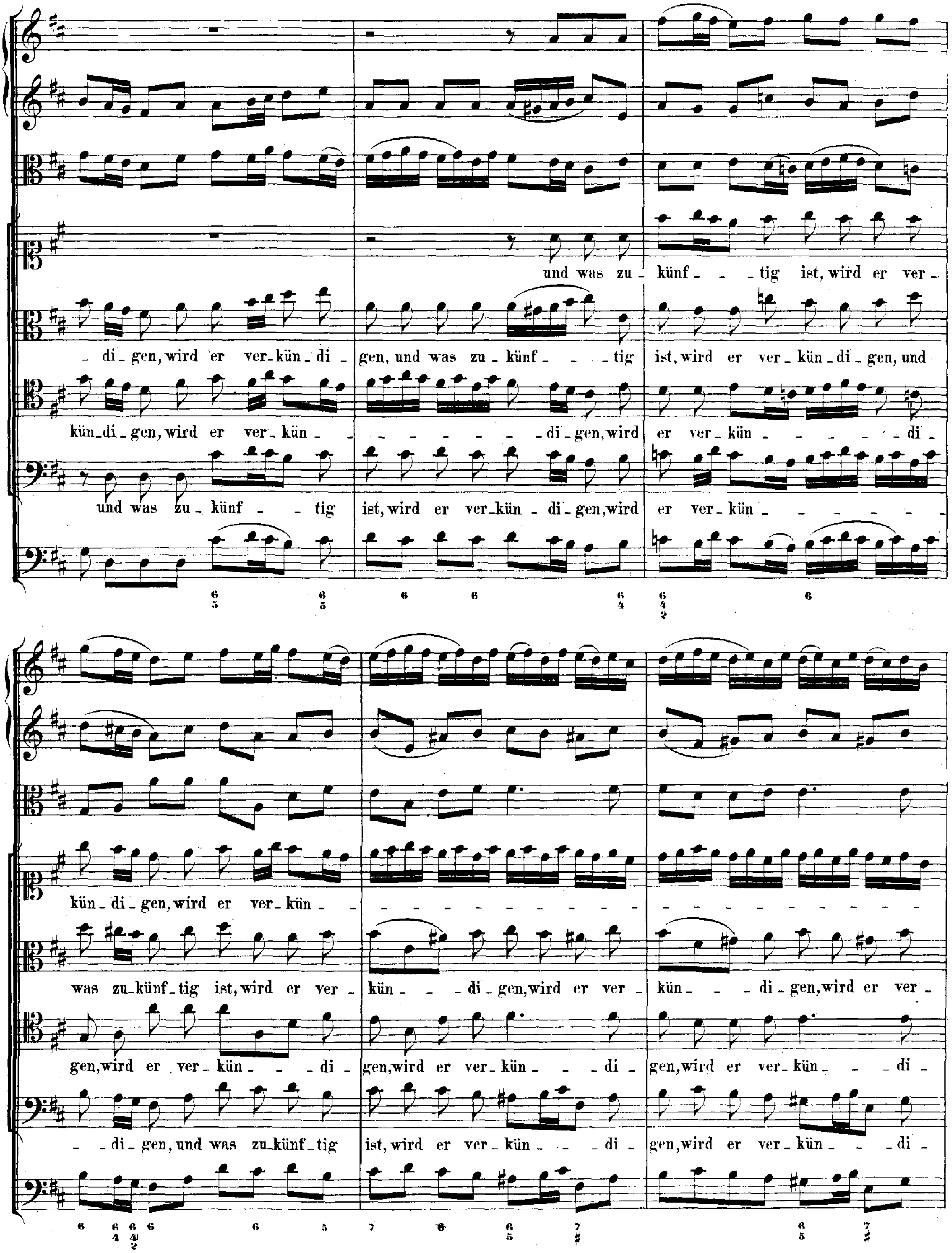

Wenn a_ber je_ner, der Geist der Wahrheit,
Wenn a_ber je_ _ _ner, der Geist der Wahrheit, kom_men wird, der wird euch in al_le
Geist der Wahr_heit, kom_men wird, der wird euch in al_le Wahr_ _heit lei_ten, in al_ _ _le
wird euch in al_le Wahr_ _heit lei_ _ _ _ten, der wird euch in al_le Wahrheit lei_ _ _ _
kom_men wird, der wird euch in al_le Wahr_heit lei_ _ _ten, in al_le Wahr_ _ _ _
Wahr_ _heit lei_ _ _ _ _ten, wenn a_ber je_ _ner, der Geist der Wahr_heit,
Wahr_ _ _ _heit lei_ _ten, wenn a_ber je_ner, der Geist der Wahrheit, kom_men wird, der
ten, der wird euch in al_le

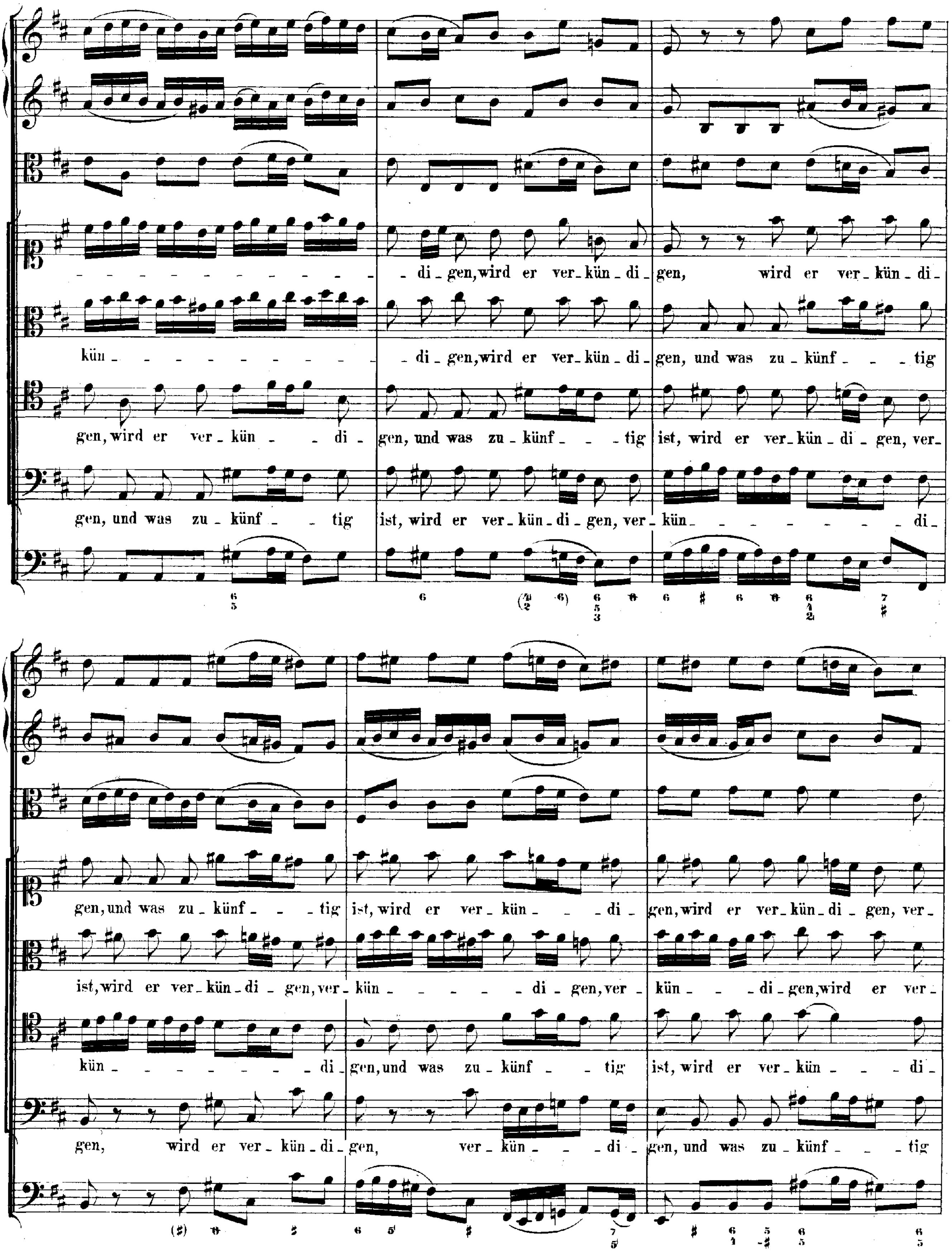

heit lei - ten, wenn a - ber je - ner, der
kom - men wird, der wird euch in al - le Wahrheit lei - ten, der wird euch in al - le Wahr - heit
wird euch in al - le Wahr - heit lei - ten, der wird euch in al - le Wahr -
Wahrheit lei - ten, wenn a - ber je - ner, der Geist der Wahrheit, kom - men wird, der wird euch in al -
Geist der Wahr - heit, kom - men wird, der wird euch in al - le Wahr - heit lei - ten.
lei - ten, in al - le Wahr - heit lei - ten.
heit lei - ten, in al - le Wahr - heit lei - ten. Denn er
le Wahr - heit lei - ten, in al - le Wahrheit lei - ten.

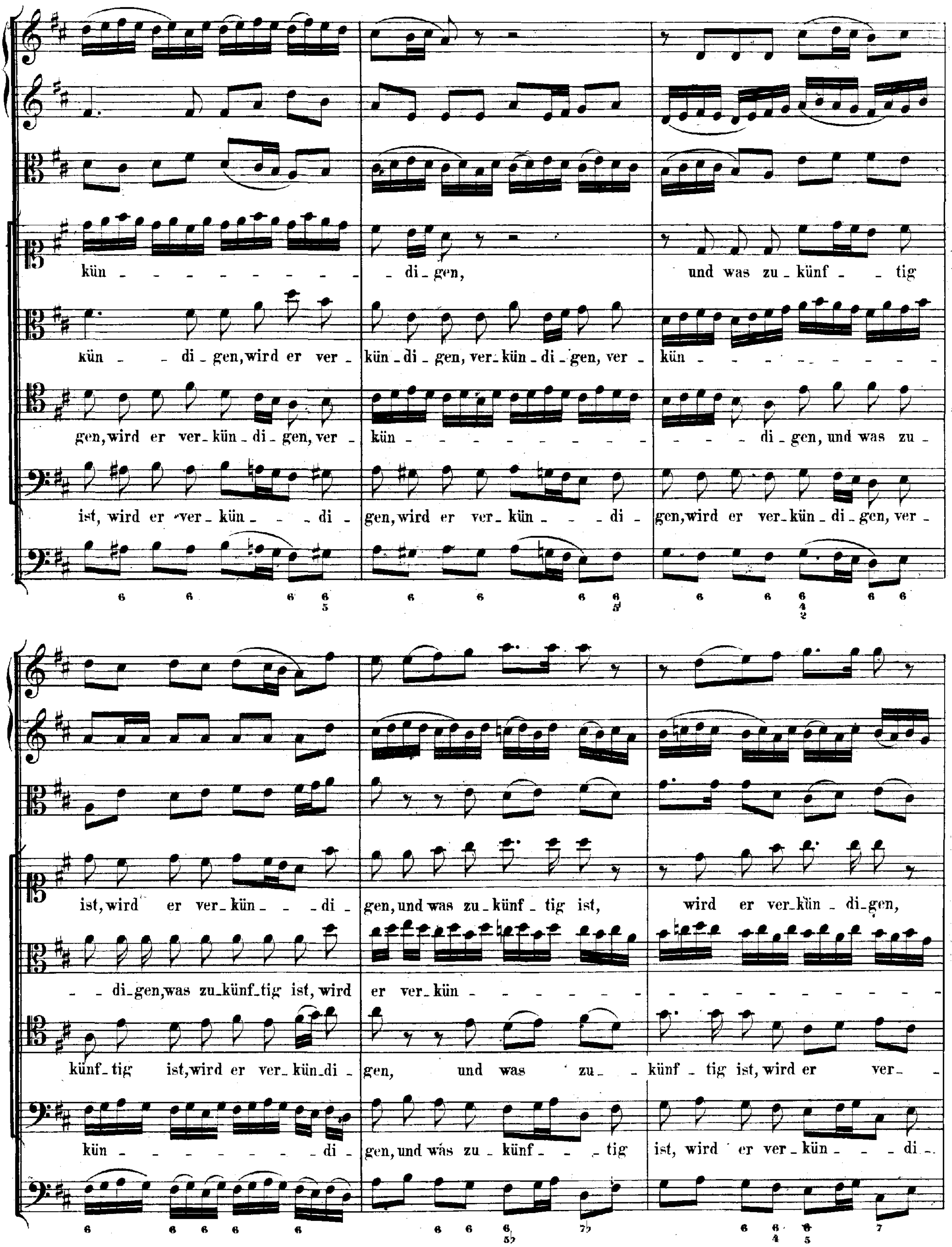

Denn er wird nicht von ihm sel_ber, nicht
wird nicht von ihm sel_ber. nicht von ihm sel_ber re_den, son_dern was er hö - - - ren
Denn er wird nicht von ihm sel_ber, nicht von ihm sel_ber re_den, son_dern
von ihm sel_ber re_den, sondern was er hö - - - ren wird, das wird er re - - - -
wird, das wird er re - - - - - - - - - - - - - - den, das wird er re - - - -
Denn er

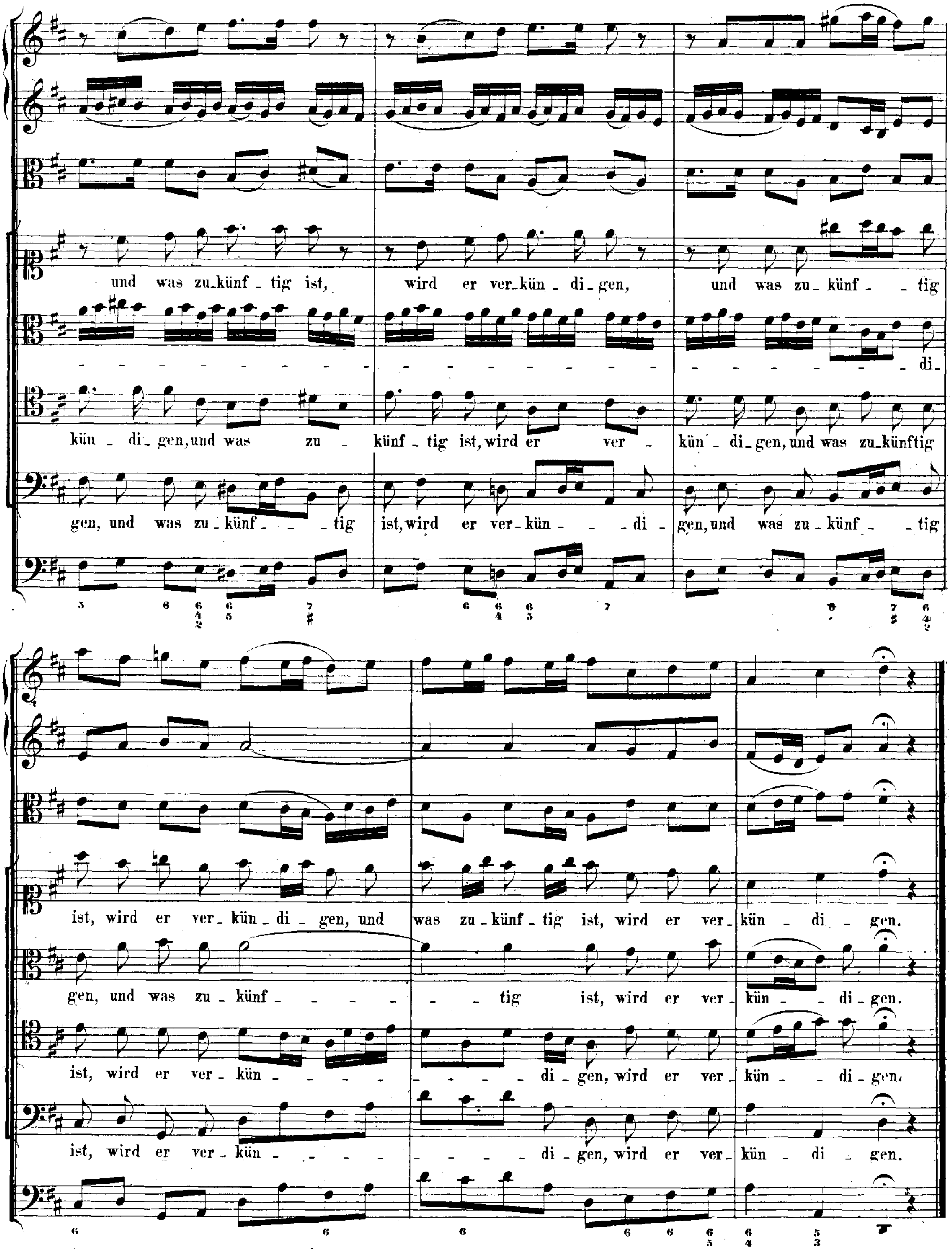

was er hö - ren wird, das wird er re - den; denn er wird nicht von ihm sel - ber, nicht
den, wird er re - den, das wird er
den, das wird er re - den, das wird er re - den, das wird er re -
wird nicht von ihm sel - ber, nicht von ihm sel - ber re - den, sondern was er hö - ren
von ihm sel - ber re - den, son - dern was er hö - ren wird, das wird er re -
re -
den, das wird er re - den, denn er wird nicht von ihm sel - ber, von ihm sel - ber re -
wird, das wird er re - den; denn er wird nicht von ihm sel - ber, nicht von ihm sel - ber re - den, sondern


den, das wird er re -
den, das wird er re - den, das wird er re - - den, das wird er re - den, das wird er re -
den, sondern was er hö - ren wird, das wird er re - - den, das wird er re -
was er hö - ren wird, das wird er re - - den, das wird er re -
den,
den, und was zu - künf - tig ist, wird er ver - kün - di - gen, wird er ver - kün -
den, und was zu - künf - tig ist, wird er ver -
den,

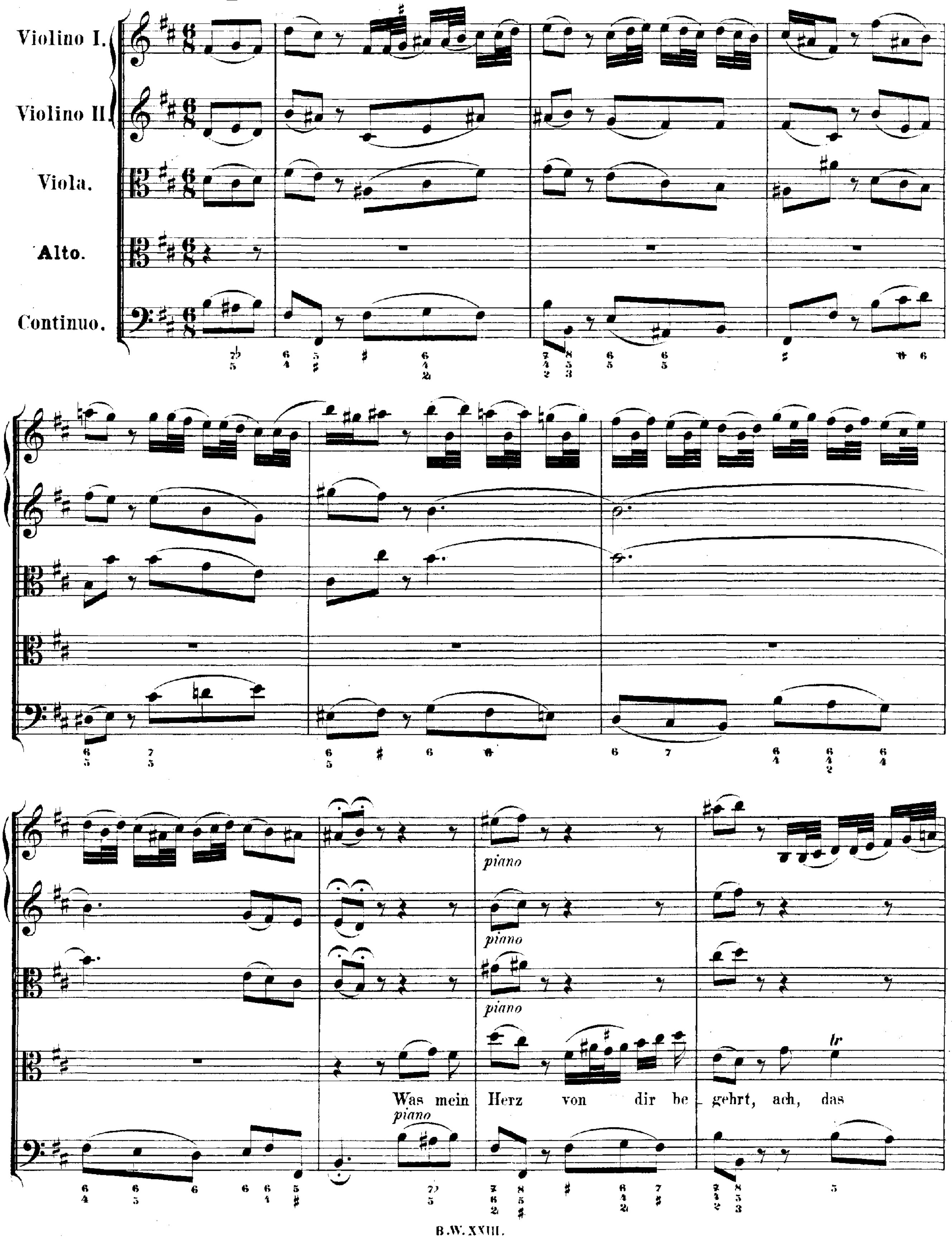

und was zu - künf - - tig ist, wird er ver -
- di - gen, wird er ver - kün - di - gen, und was zu - künf - - - tig ist, wird er ver - kün - di - gen, und
kün - di - gen, wird er ver - kün - - - - - - - - - di - gen, wird er ver - kün - - - - - - di -
und was zu - künf - - tig ist, wird er ver - kün - di - gen, wird er ver - kün - - - - - - -
kün - di - gen, wird er ver - kün -
was zu - künf - tig ist, wird er ver - kün - - - di - gen, wird er ver - kün - - - di - gen, wird er ver -
gen, wird er ver - kün - - - di - gen, wird er ver - kün - - - di - gen, wird er ver - kün - - - di -
- di - gen, und was zu - künf - tig ist, wird er ver - kün - - - di - gen, wird er ver - kün - - - di -

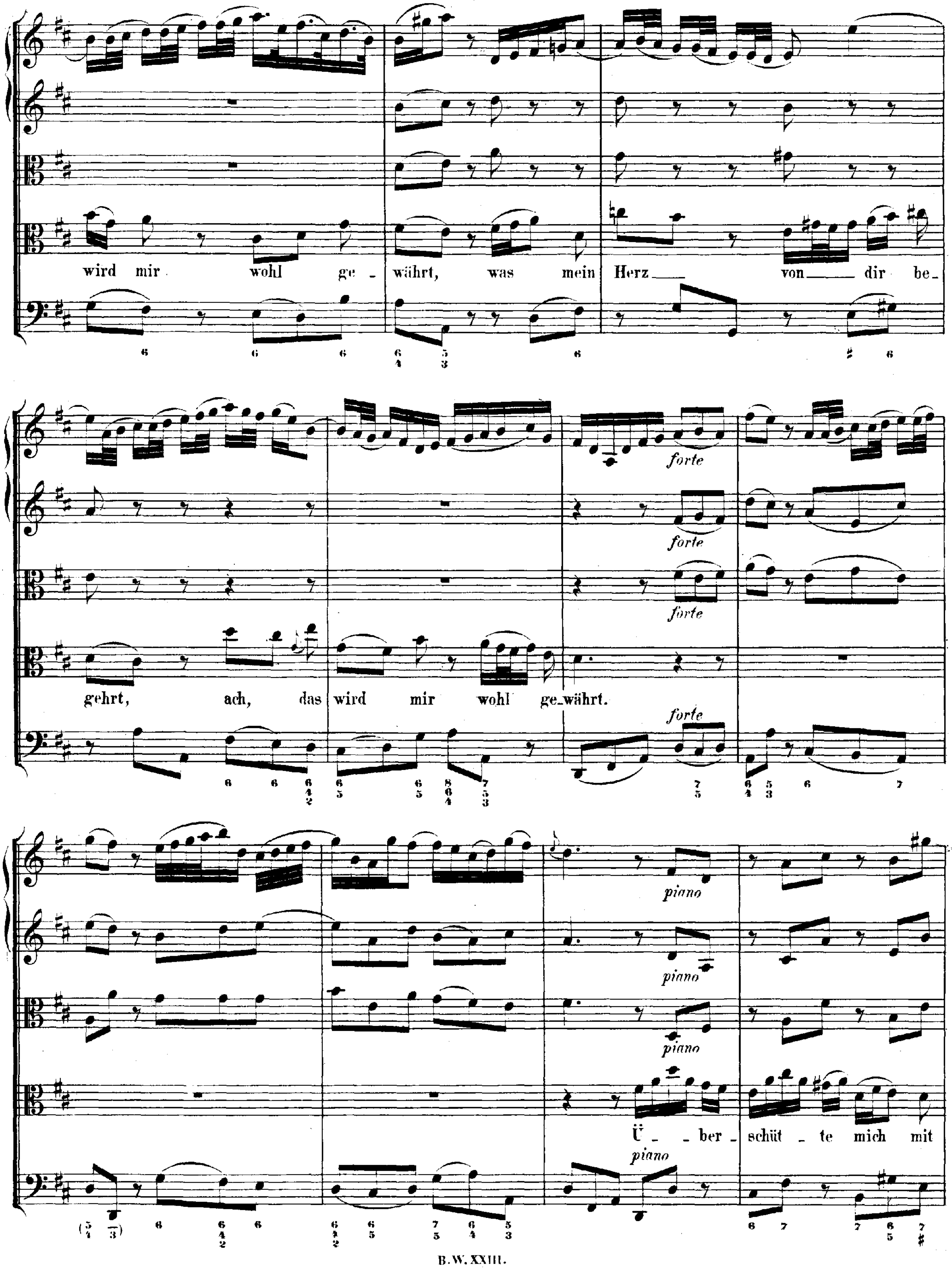

di_gen, wird er ver_kün_di_gen, wird er ver_kün_di_
kün_ di_gen, wird er ver_kün_di_gen, und was zu_künf_ tig
gen, wird er ver_kün_ di_gen, und was zu_künf_ tig ist, wird er ver_kün_di_gen, ver_
gen, und was zu_künf_ tig ist, wird er ver_kün_di_gen, ver_kün_ di_
gen, und was zu_künf_ tig ist, wird er ver_kün_ di_gen, wird er ver_kün_di_gen, ver_
ist, wird er ver_kün_di_gen, ver_kün_ di_gen, ver_kün_ di_gen, wird er ver_
kün_ di_gen, und was zu_künf_ tig ist, wird er ver_kün_ di_
gen, wird er ver_kün_di_gen, ver_kün_ di_gen, und was zu_künf_ tig

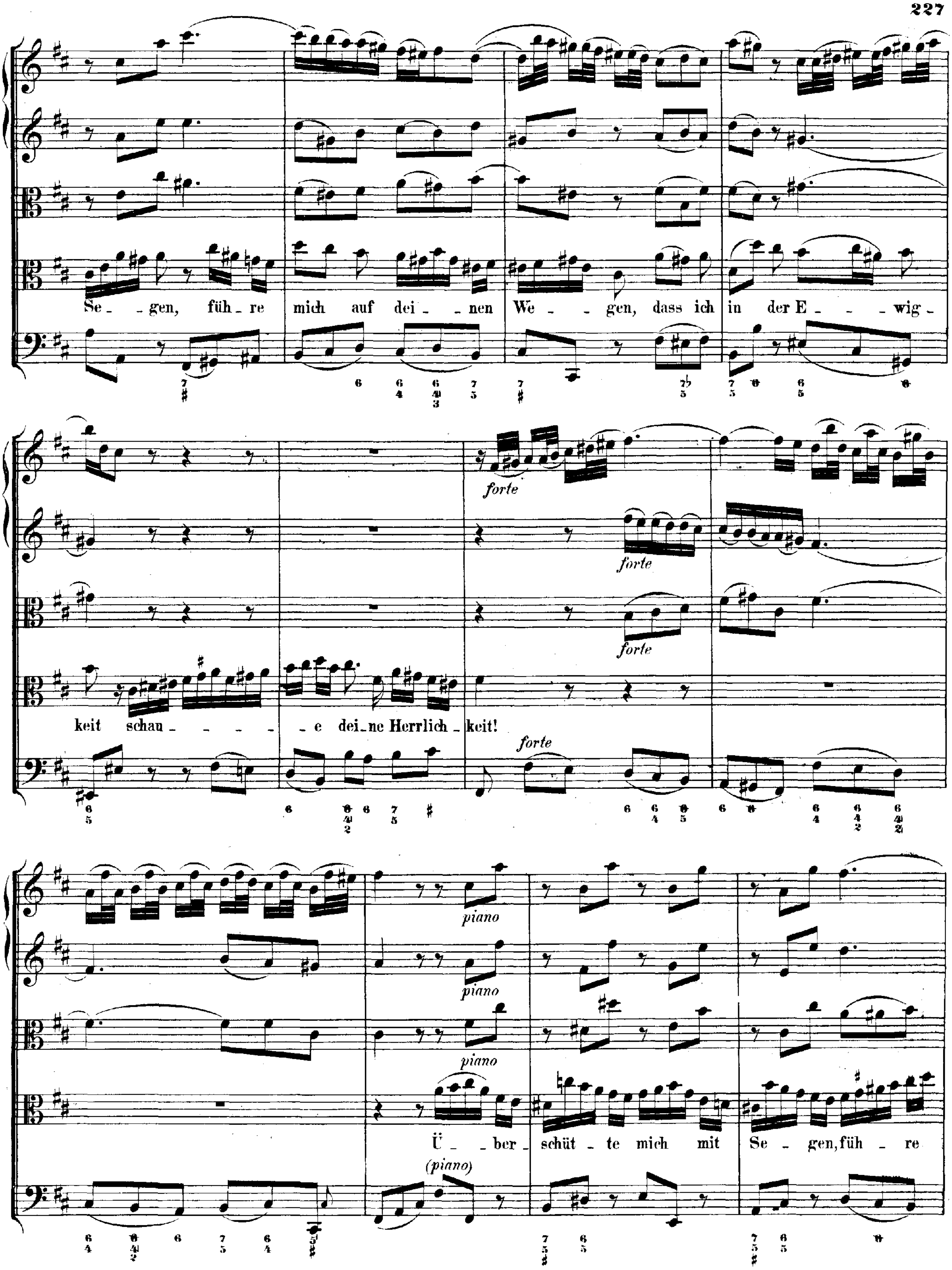

kün - - - - - - - - - - di - gen, und was zu - künf - - tig
kün - - di - gen, wird er ver - kün - di - gen, ver - kün - di - gen, ver - kün - - - - - - - - -
gen, wird er ver - kün - di - gen, ver - kün - - - - - - - - - - - - - di - gen, und was zu -
ist, wird er ver - kün - - - di - gen, wird er ver - kün - - - di - gen, wird er ver - kün - di - gen, ver -
ist, wird er ver - kün - - - di - gen, und was zu - künf - tig ist, wird er ver - kün - di - gen,
- - di - gen, was zu - künf - tig ist, wird er ver - kün - - - - - - - - - - - - - - - - - -
künf - tig ist, wird er ver - kün - di - gen, und was zu - künf - tig ist, wird er ver -
kün - - - - - - - - di - gen, und was zu - künf - - tig ist, wird er ver - kün - - - di -

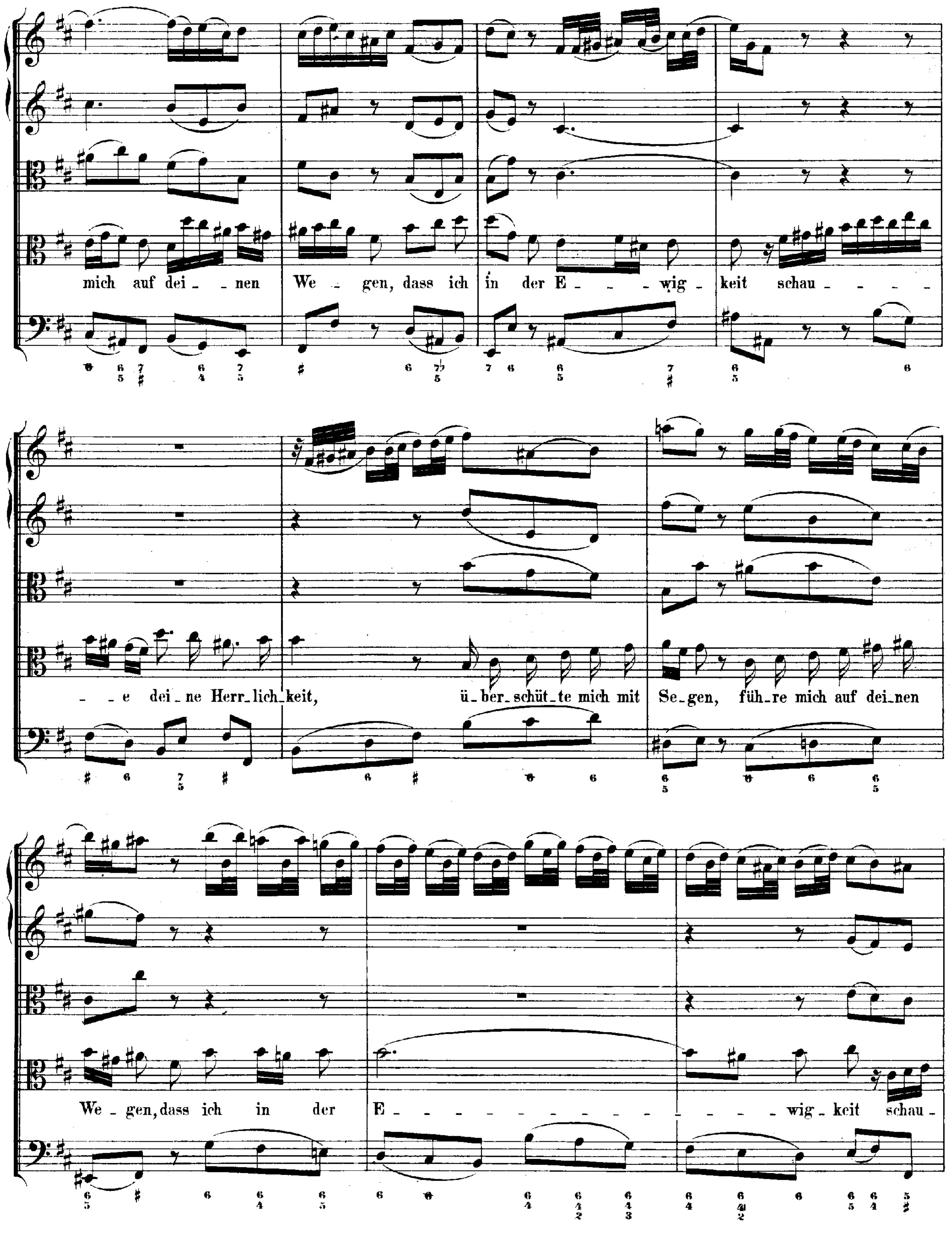

und was zu_künf_tig ist, wird er ver_kün_di_gen, und was zu_künf_tig
di_
kün_di_gen, und was zu_künf_tig ist, wird er ver_kün_di_gen, und was zu_künftig
gen, und was zu_künf_tig ist, wird er ver_kün_di_gen, und was zu_künf_tig
ist, wird er ver_kün_di_gen, und was zu_künf_tig ist, wird er ver_kün_di_gen.
gen, und was zu_künf_tig ist, wird er ver_kün_di_gen.
ist, wird er ver_kün_di_gen, wird er ver_kün_di_gen.
ist, wird er ver_kün_di_gen, wird er ver_kün_di_gen.

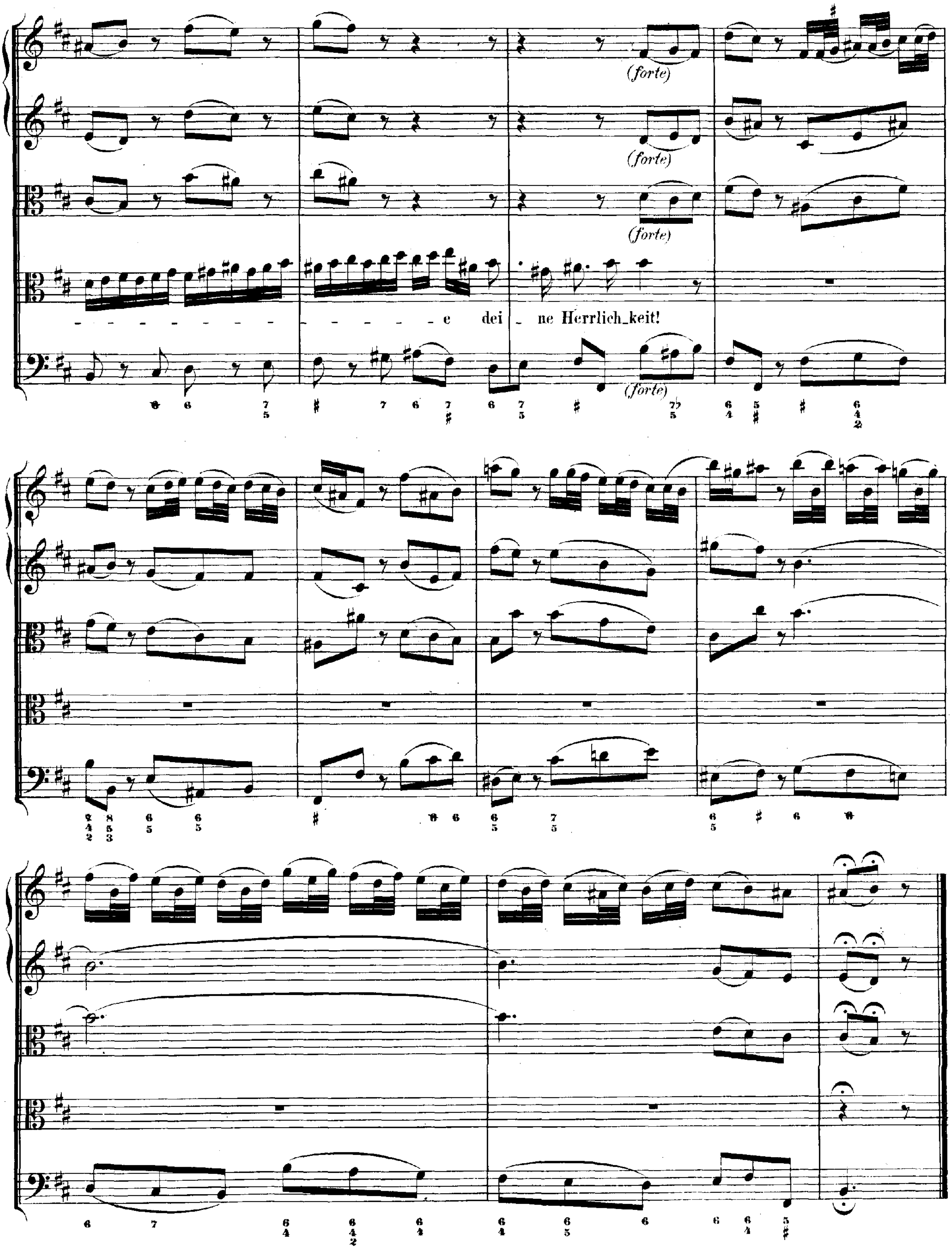
ARIE.


Violino I.
Violino II.
Viola.
Alto.
Continuo.
piano
piano
piano
piano
tr
Was mein Herz von dir be_gehrt, ach, das

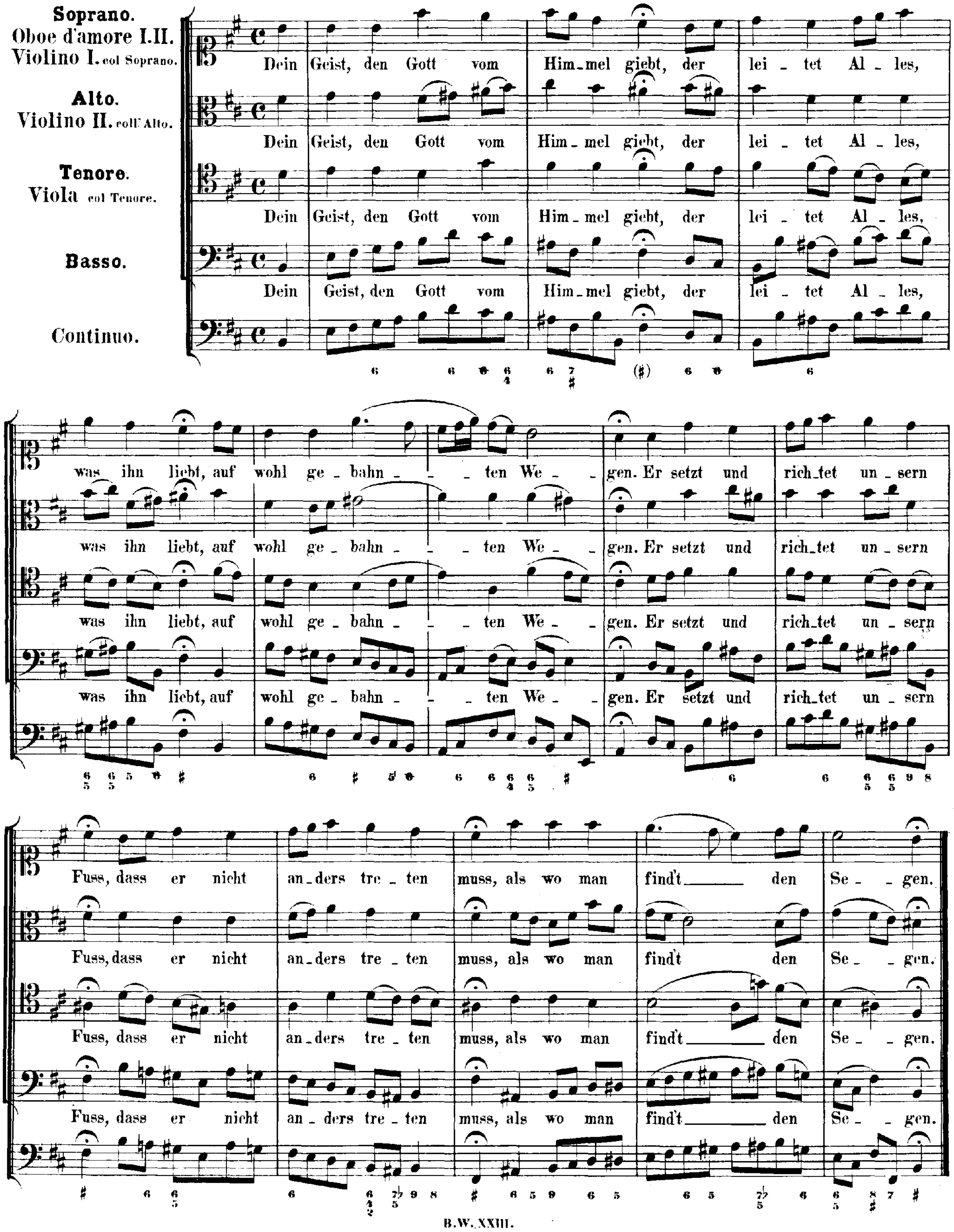

wird mir wohl ge - währt, was mein Herz von dir be-
gehrt, ach, das wird mir wohl ge-währt.
forte
Ü - ber - schüt - te mich mit
piano


Se_ _gen, füh_re mich auf dei_ _nen We_ _gen, dass ich in der E_ _ _wig_
keit schau_ _ _ _ _e dei_ne Herrlich_keit!
forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
(piano)
Ü_ber_schüt_te mich mit Se_gen, füh_re


mich auf dei_nen We_gen, dass ich in der E_wig_keit schau_
_e dei_ne Herr_lich_keit, ü_ber_schüt_te mich mit Se_gen, füh_re mich auf dei_nen
We_gen, dass ich in der E_wig_keit schau_


(forte)
(forte)
(forte)
e dei _ ne Herrlich_keit!
(forte)

CHORAL. (Melodie: „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn.“)



Cantate

Am einundzwanzigsten Sonntage nach Trinitatis

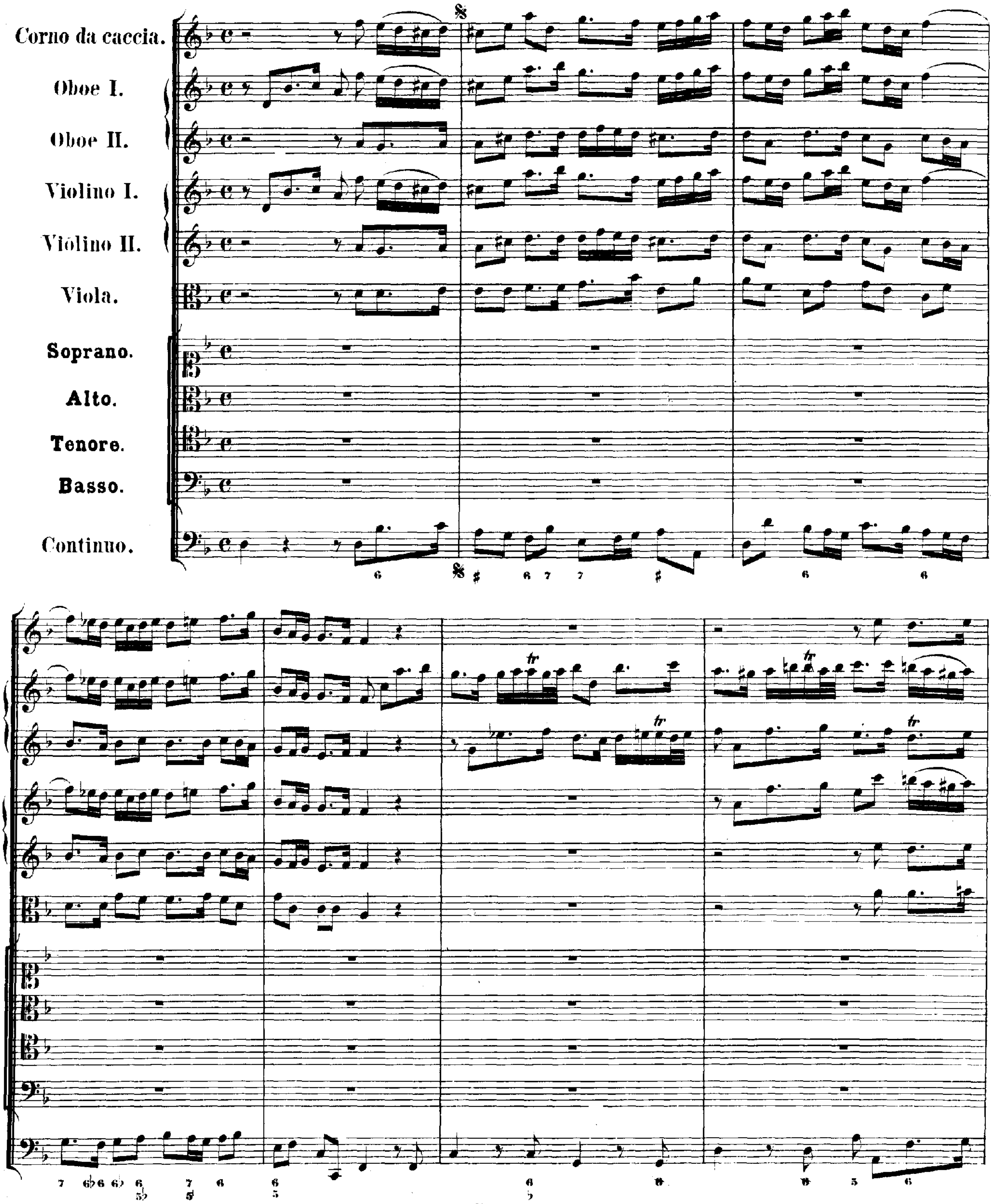
„Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!"

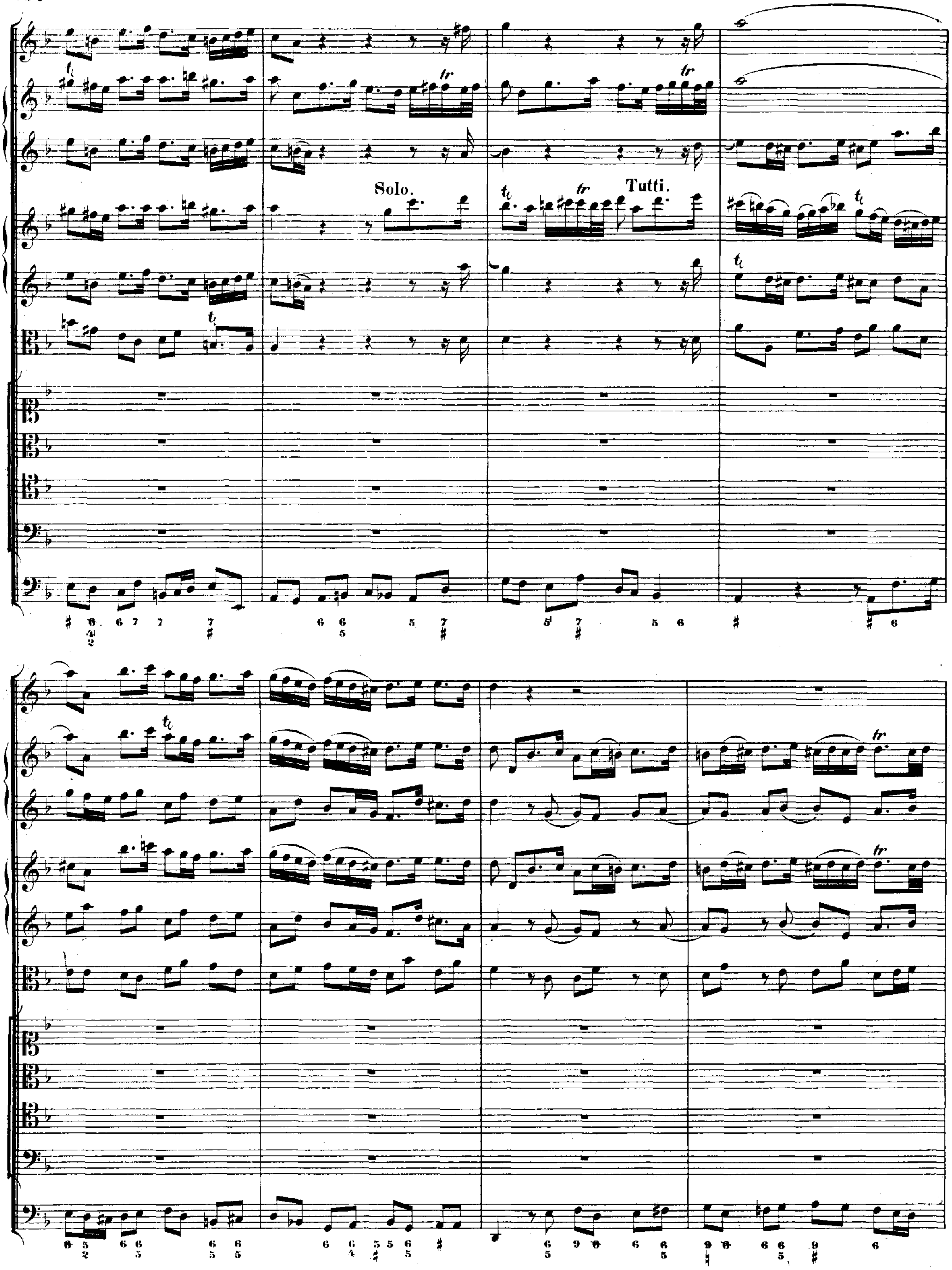
Evangelium St. Marci Cap. 9, V. 24.

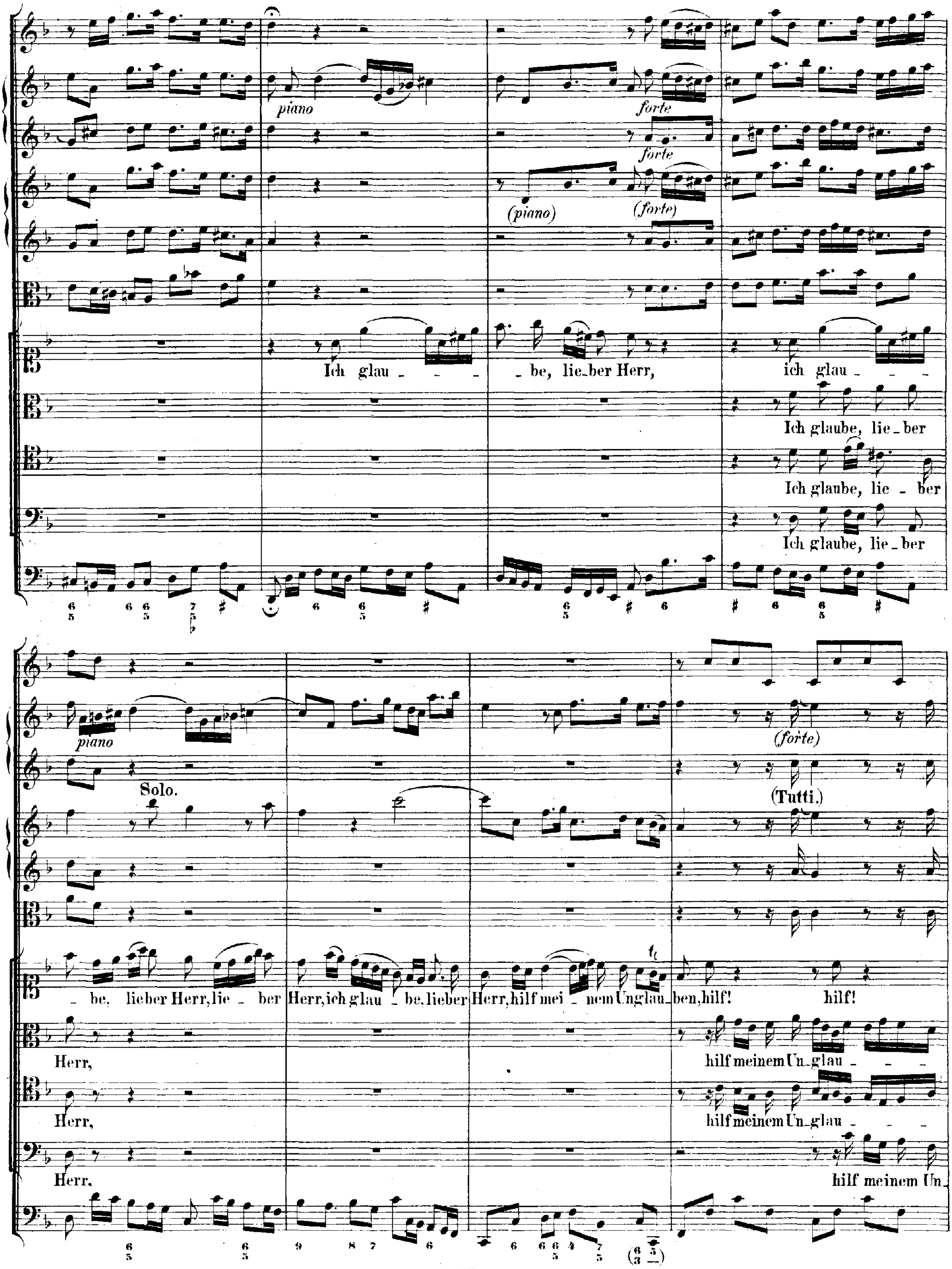
No. 109.

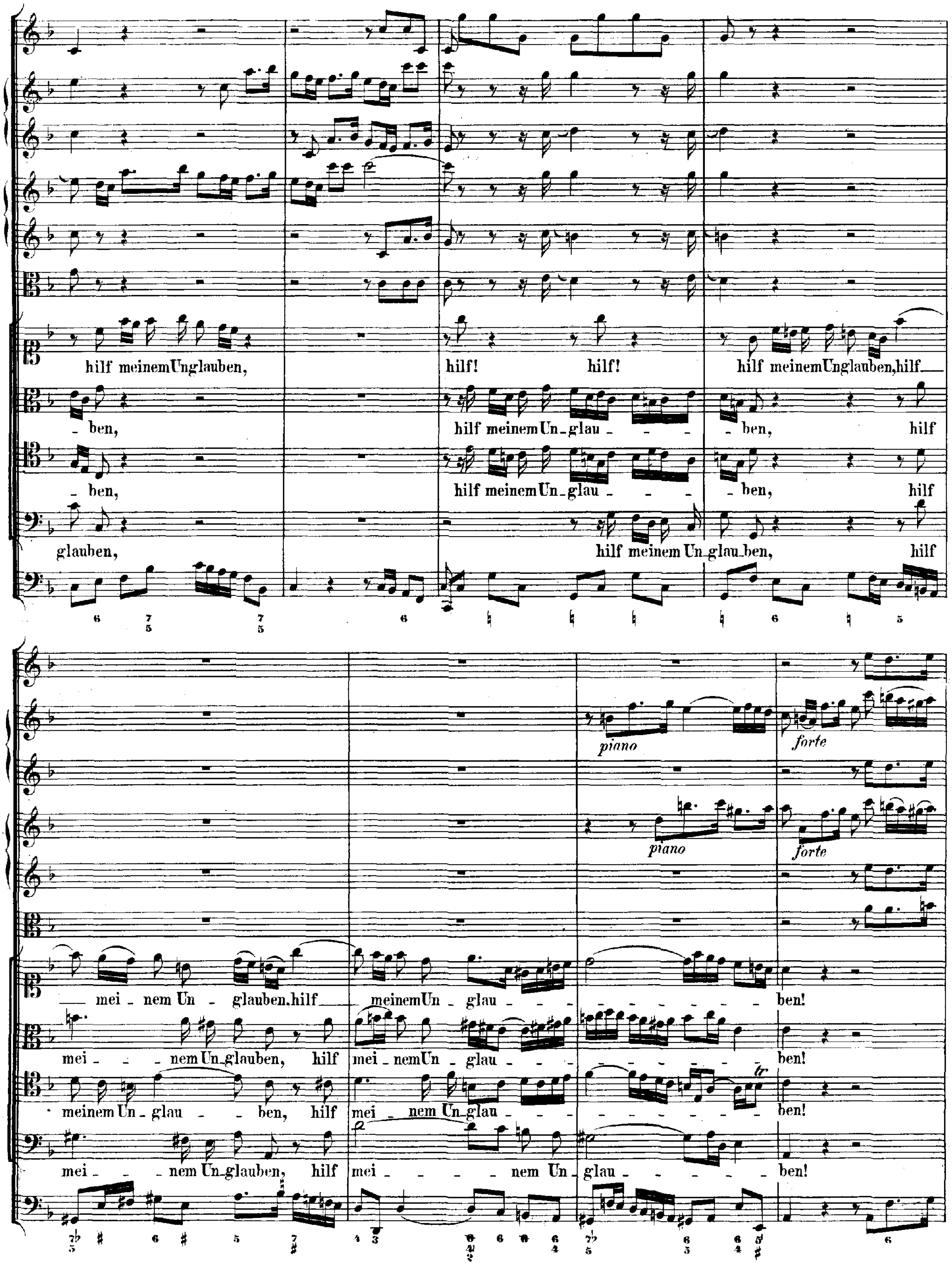
Dominica 21 post Trinitatis.

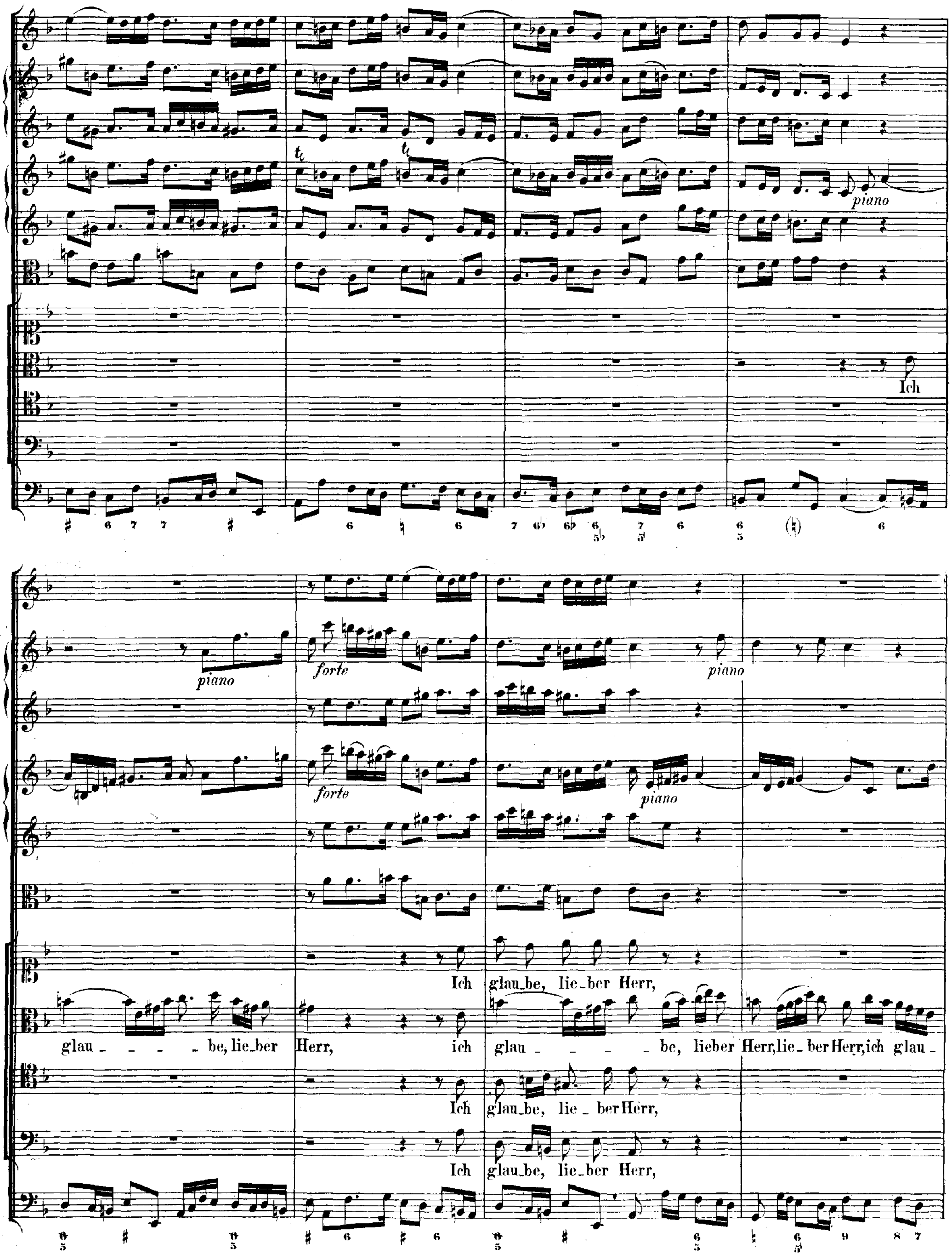
„Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben."

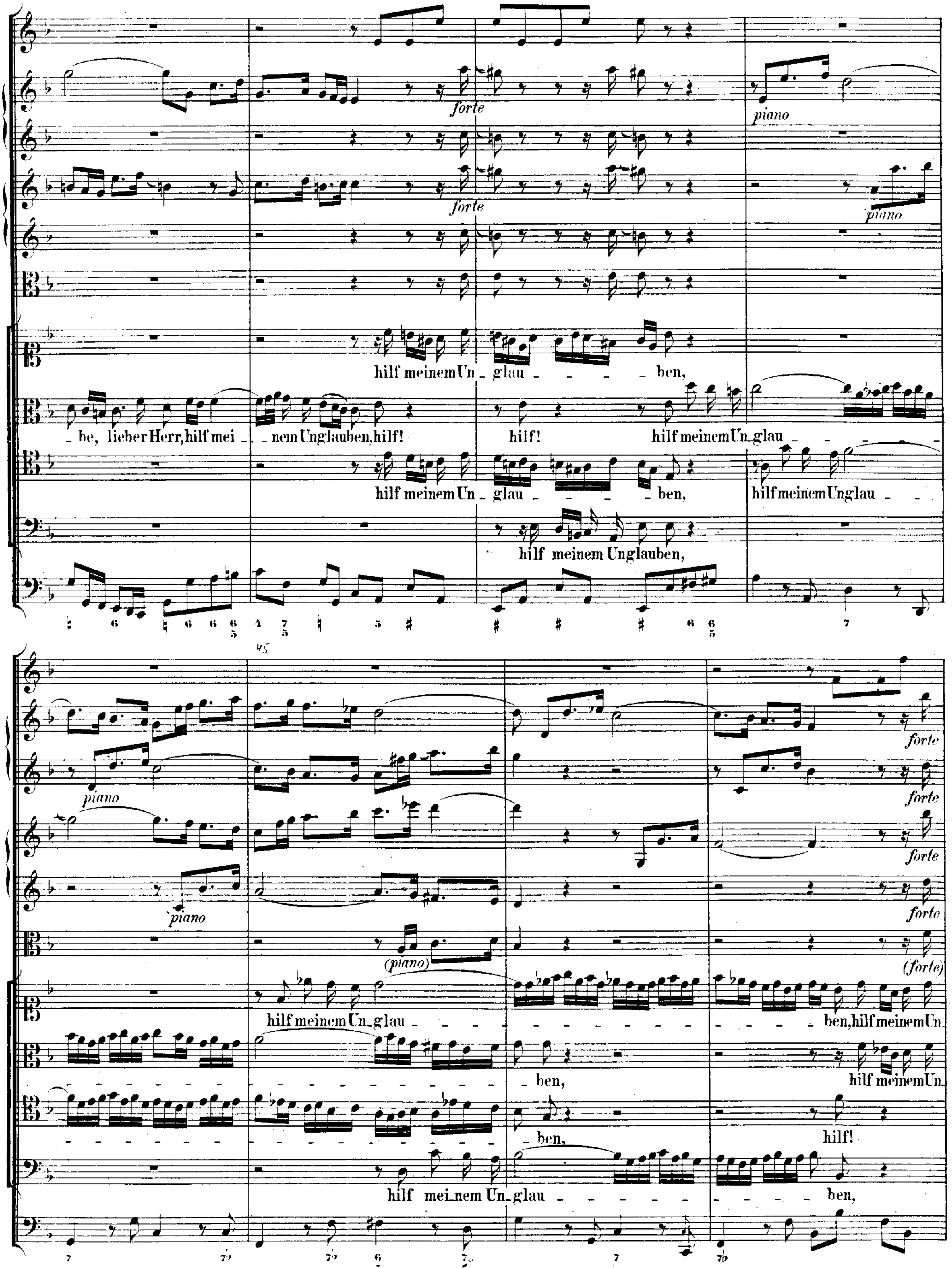


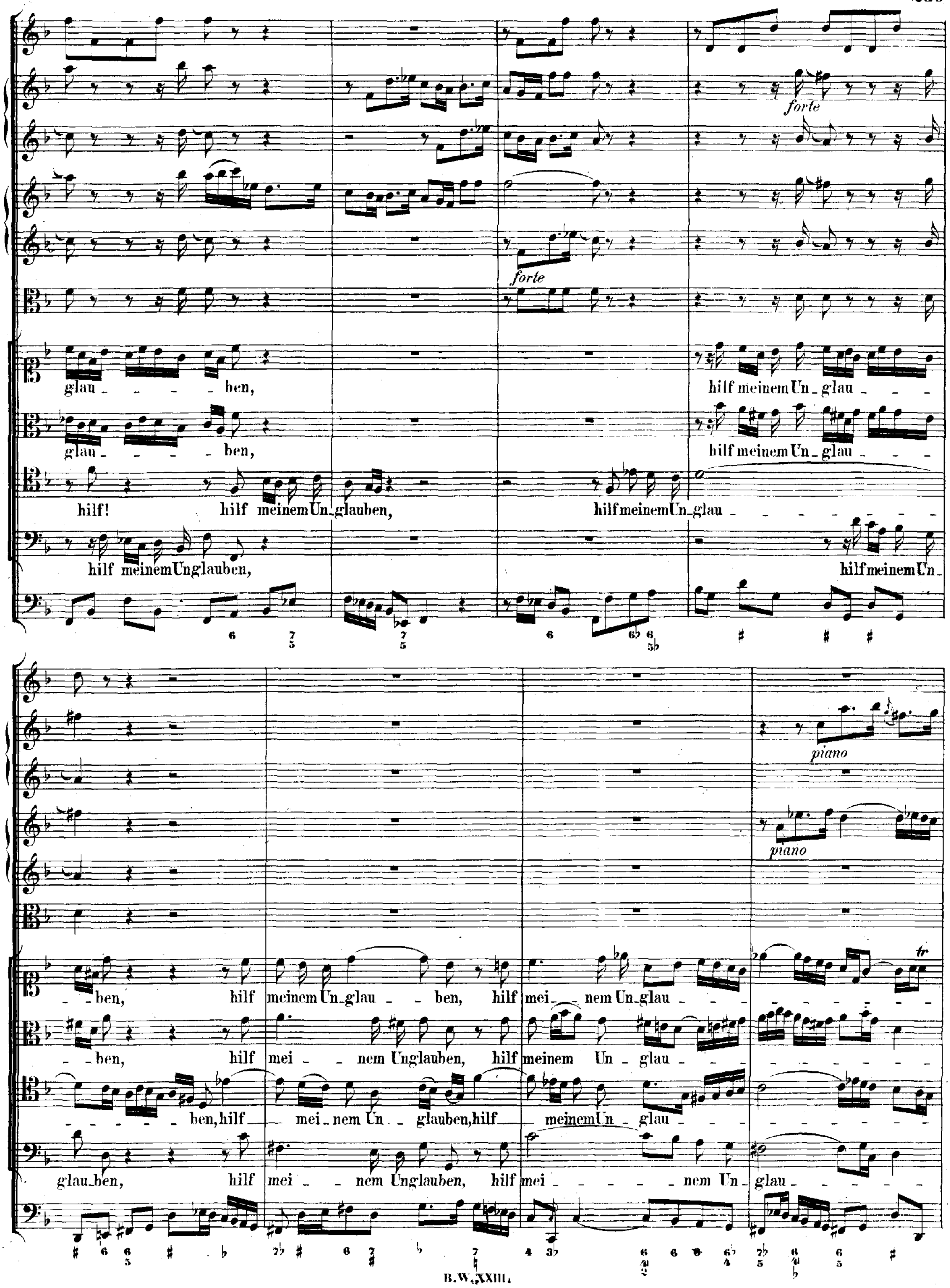

Solo.
Tutti.

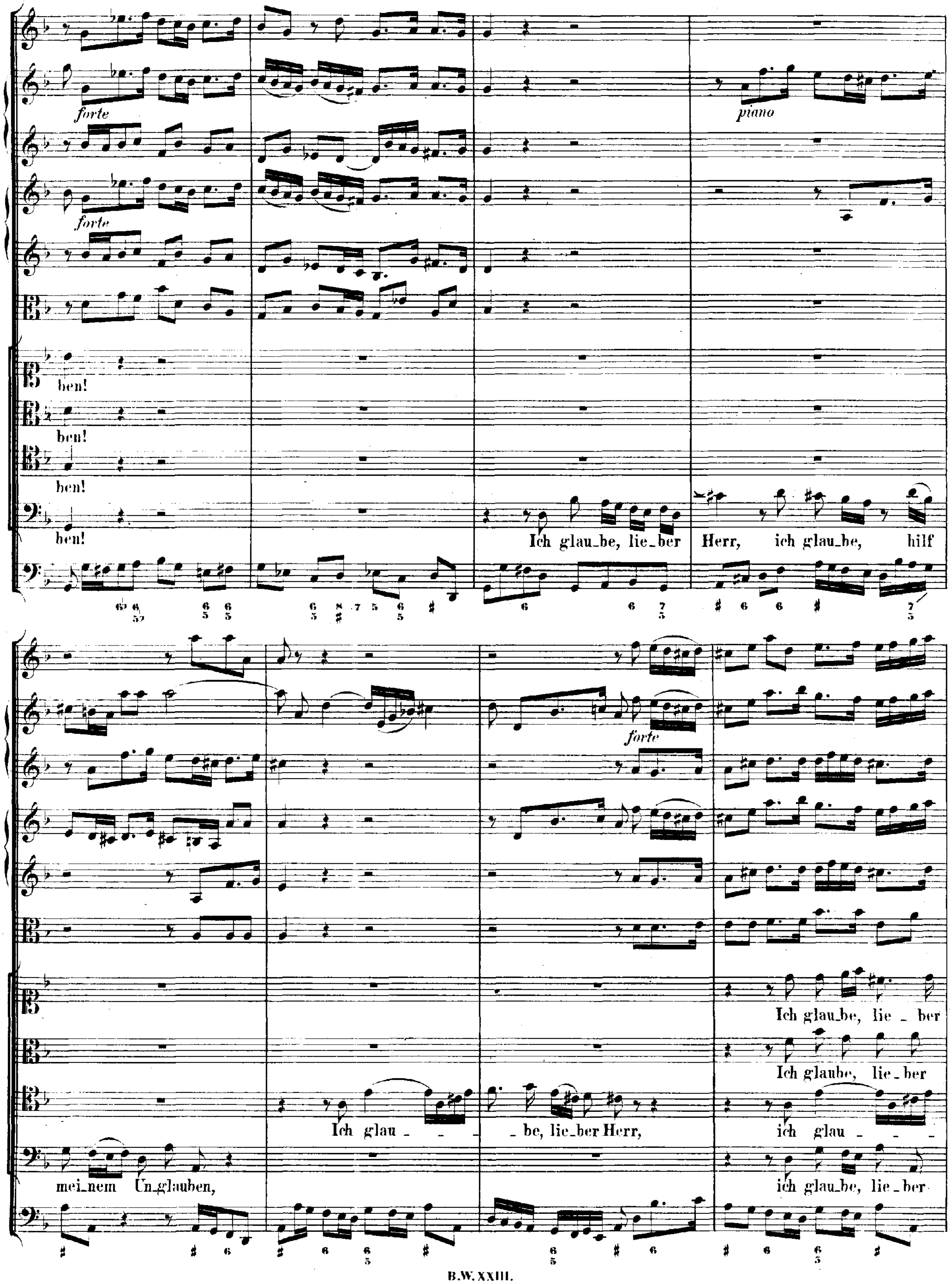

piano
forte
forte
(piano)
(forte)
Ich glau - - - - be, lie-ber Herr, ich glau - - -
Ich glaube, lie-ber
Ich glaube, lie - ber
Ich glaube, lie-ber
piano
Solo.
(forte)
(Tutti.)
- be, lieber Herr, lie - ber Herr, ich glau - be, lieber Herr, hilf mei - nem Unglau - ben, hilf! hilf!
Herr, hilf meinem Un-glau - - -
Herr, hilf meinem Un-glau - - -
Herr, hilf meinem Un

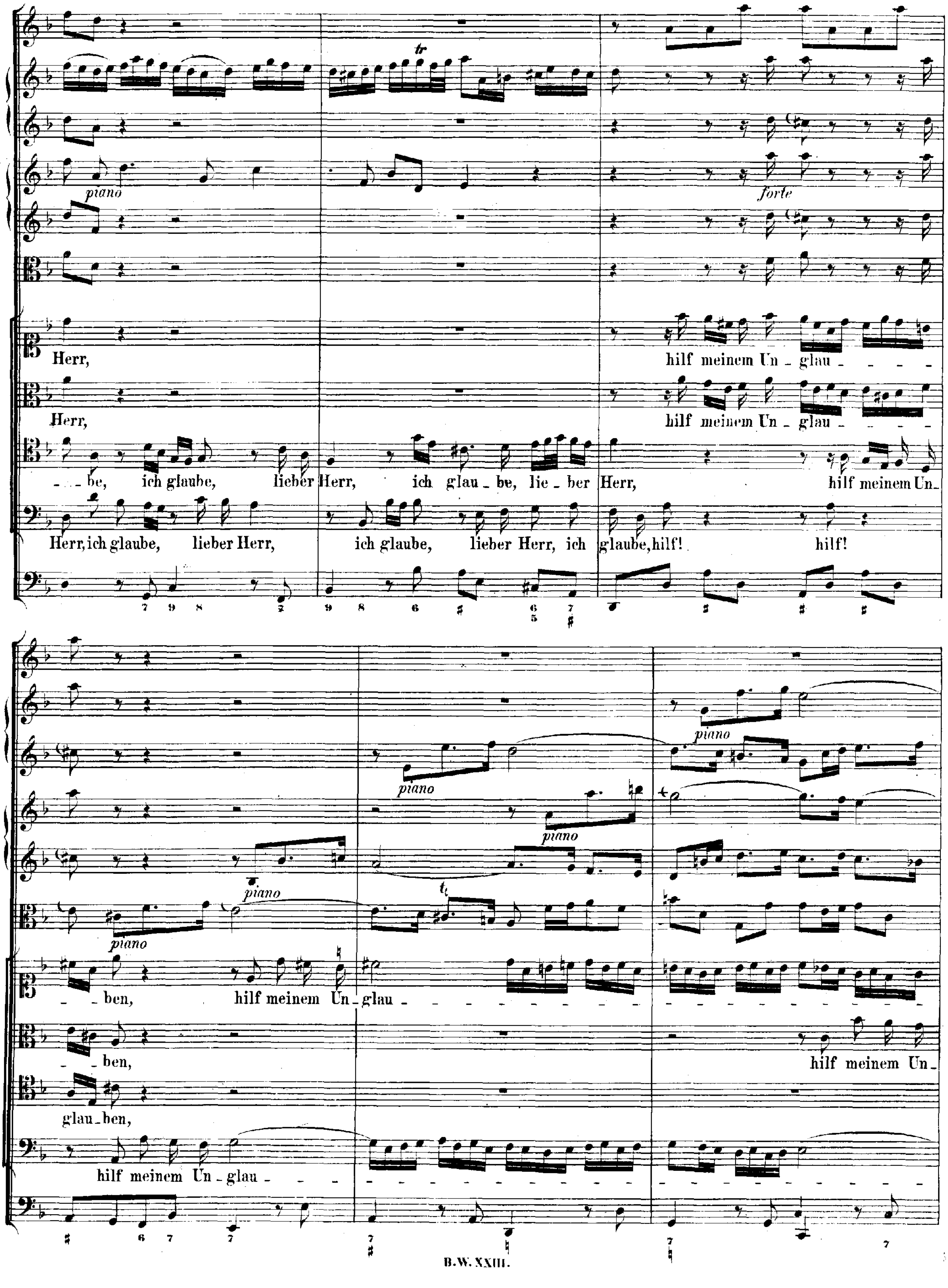

hilf meinem Unglauben,
hilf! hilf!
hilf meinem Unglauben, hilf
- ben,
hilf meinem Un_glau - - - -
- ben, hilf
- ben,
hilf meinem Un_glau - - - -
- ben, hilf
glauben,
hilf meinem Un_glau_ben,
hilf
piano
forte
piano
forte
mei - nem Un - glauben, hilf
meinem Un - glau - - - - - - - - - - - ben!
mei - - nem Un_glauben, hilf
mei - nem Un - glau - - - - - - - - - - - ben!
meinem Un - glau - - ben, hilf
mei - nem Un_glau - - - - - - - - - - - ben!
tr
mei - - nem Un_glauben, hilf
mei - - - - - nem Un - glau - - - - - - ben!

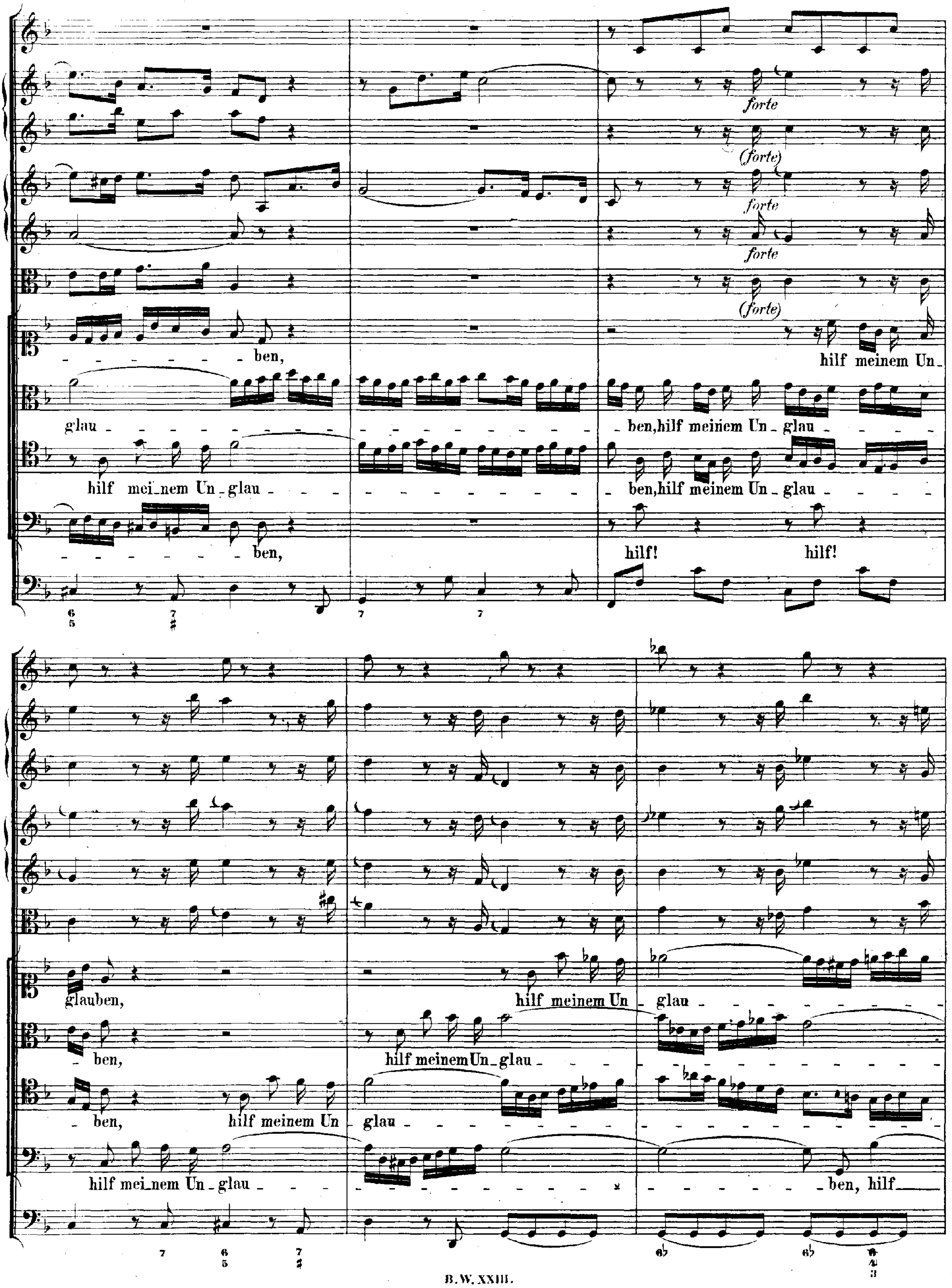

piano
Ich
piano
forte
piano
forte
piano
Ich glau_be, lie_ber Herr,
glau - - - - be, lie_ber Herr, ich glau - - - - - be, lieber Herr, lie_ber Herr, ich glau_
Ich glau_be, lie _ ber Herr,
Ich glau_be, lie_ber Herr,

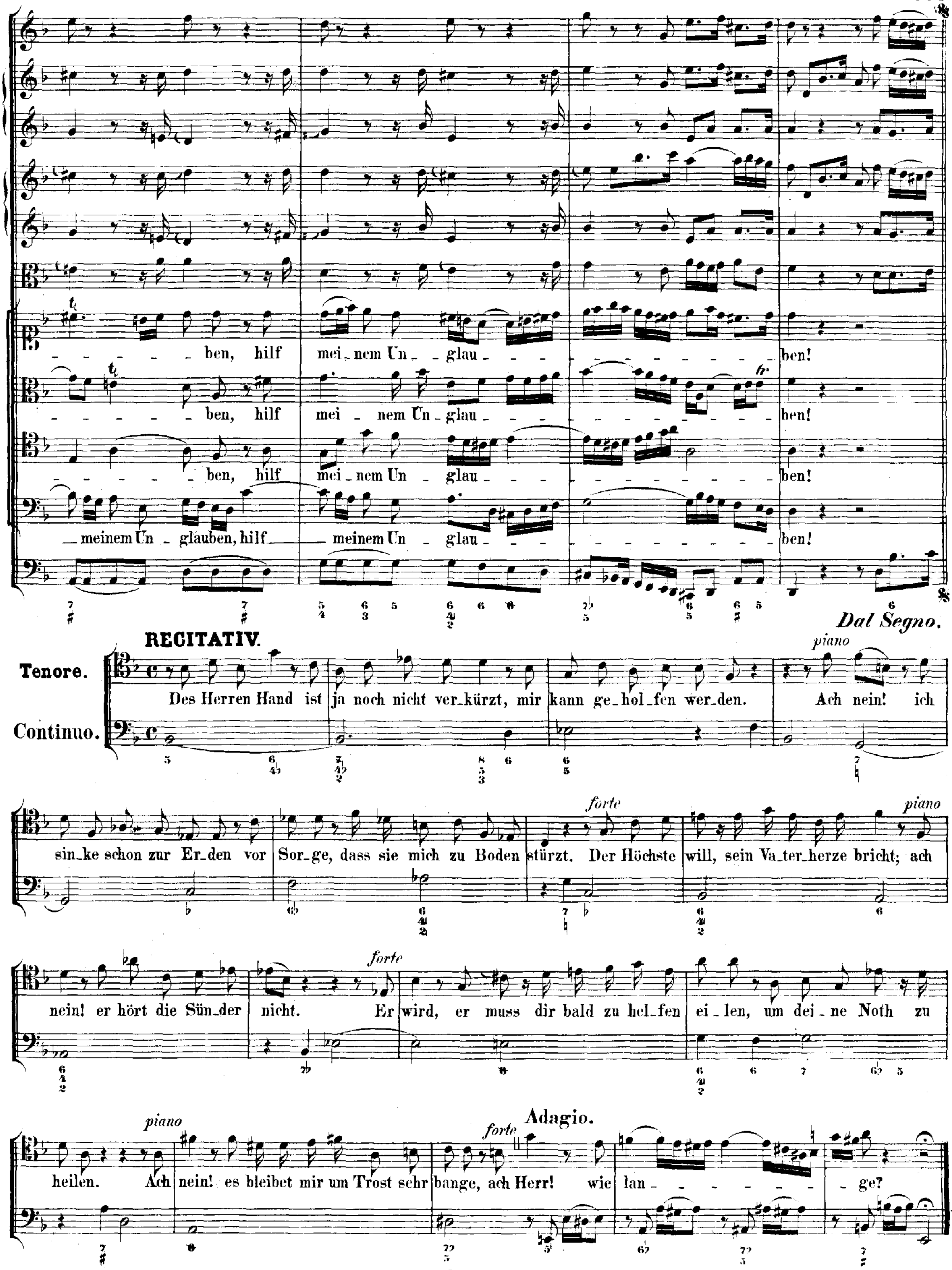

forte
piano
hilf meinem Un_ glau - - - - - ben,
_ be, lieber Herr, hilf mei _ _ nem Unglauben, hilf! hilf! hilf meinem Un_glau - - - - - - -
hilf meinem Un_ glau - - - - - ben, hilf meinem Unglau - -
hilf meinem Unglauben,
45
(piano)
(forte)
hilf meinem Un_glau - - - - - - - - - - - ben, hilf meinem Un
- - - - - - - - ben, hilf meinem Un
- - - - - - - - ben, hilf!
hilf mei_nem Un_glau - - - - - - - - - ben,


forte
forte
glau - - - - ben,
glau - - - - ben,
hilf! hilf meinem Unglauben,
hilf meinem Unglauben,
hilf meinem Un - glau - - -
hilf meinem Un - glau - - -
hilf meinem Un - glau - - - - - - - -
hilf meinem Un -
piano
piano
- ben, hilf meinem Un - glau - - ben, hilf mei - nem Un - glau - - - - - -
- ben, hilf mei - nem Unglauben, hilf meinem Un - glau - - - - - -
- - - - - - ben, hilf mei - nem Un - glauben, hilf meinem Un - glau - - - - - -
glau - ben, hilf mei - nem Unglauben, hilf mei - - - - - nem Un - glau - - - - -

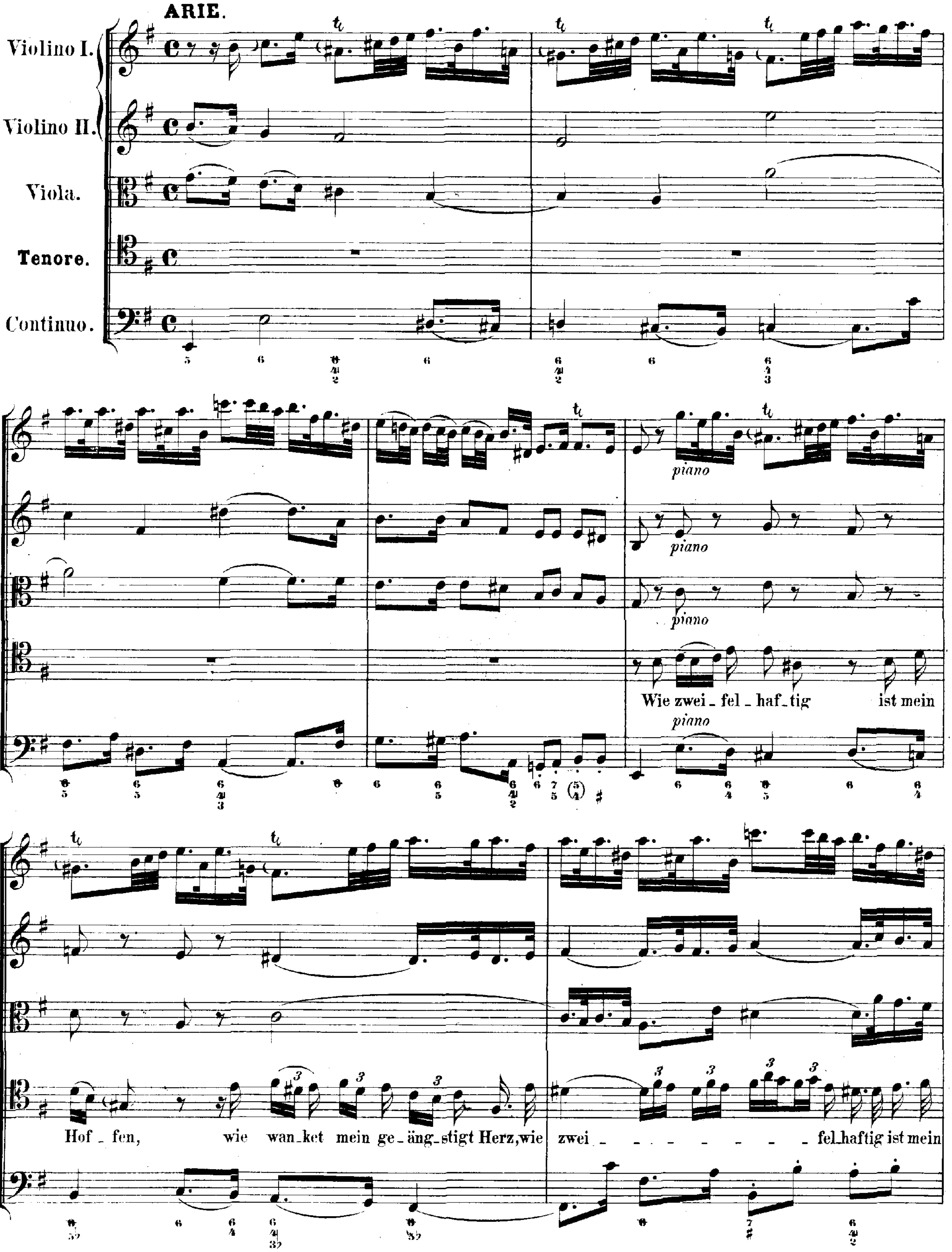

forte
piano
forte
ben!
ben!
ben!
ben!
Ich glau_be, lie_ber Herr, ich glau_be, hilf
mei_nem Un_glauben,
forte
Ich glau_be, lie _ ber
Ich glaube, lie_ber
Ich glau _ _ _ be, lie_ber Herr, ich glau _ _ _
ich glau_be, lie_ber

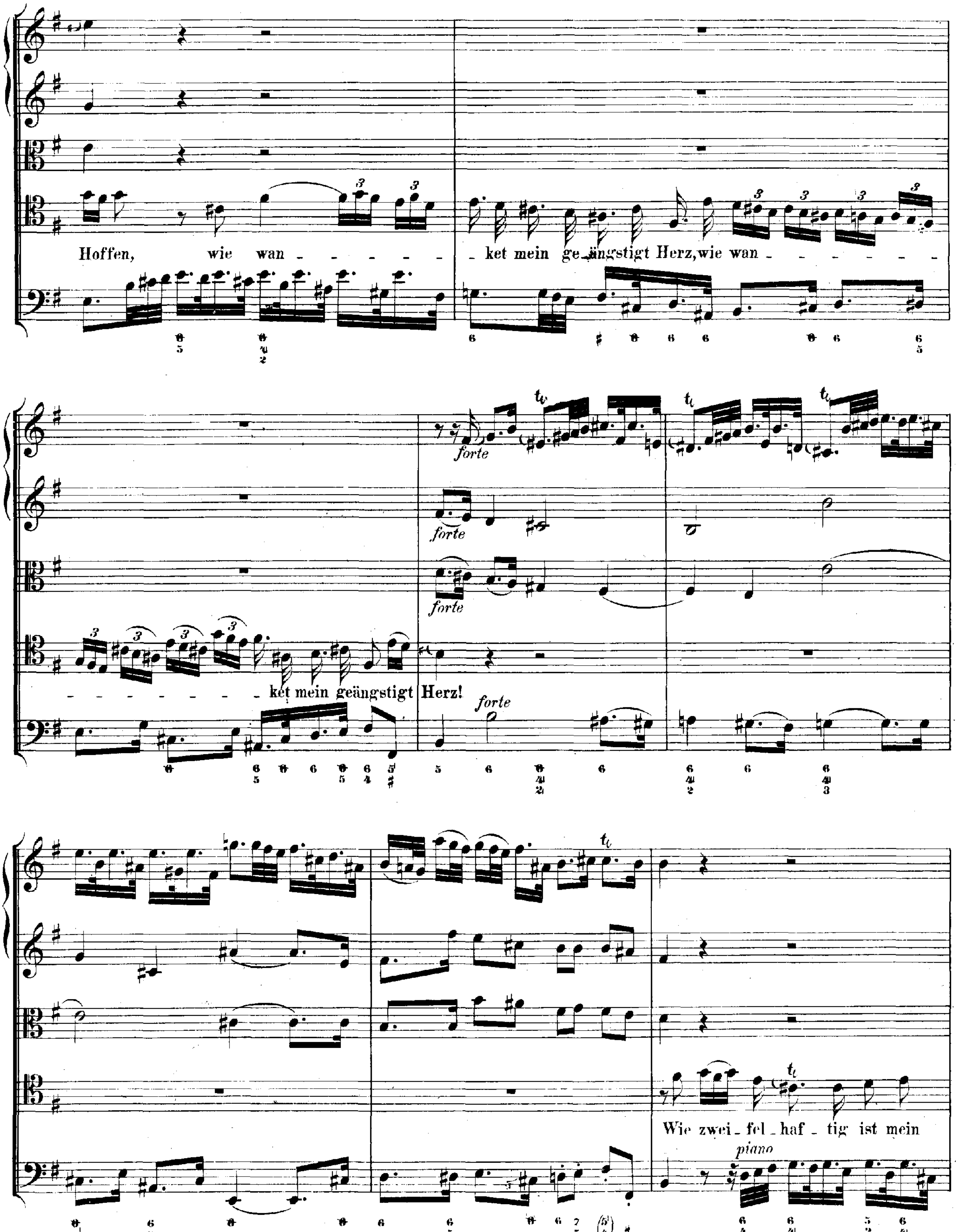

piano
forte
Herr,
hilf meinem Un - glau - - - -
Herr,
hilf meinem Un - glau - - - -
- - be, ich glaube, lieber Herr, ich glau - be, lie - ber Herr,
hilf meinem Un-
Herr, ich glaube, lieber Herr, ich glaube, lieber Herr, ich glaube, hilf!
hilf!
piano
piano
piano
piano
piano
piano
- ben, hilf meinem Un - glau - - - - - - - - - - - - - -
- ben,
hilf meinem Un-
glau - ben,
hilf meinem Un - glau - - - - - - - - - - - - -

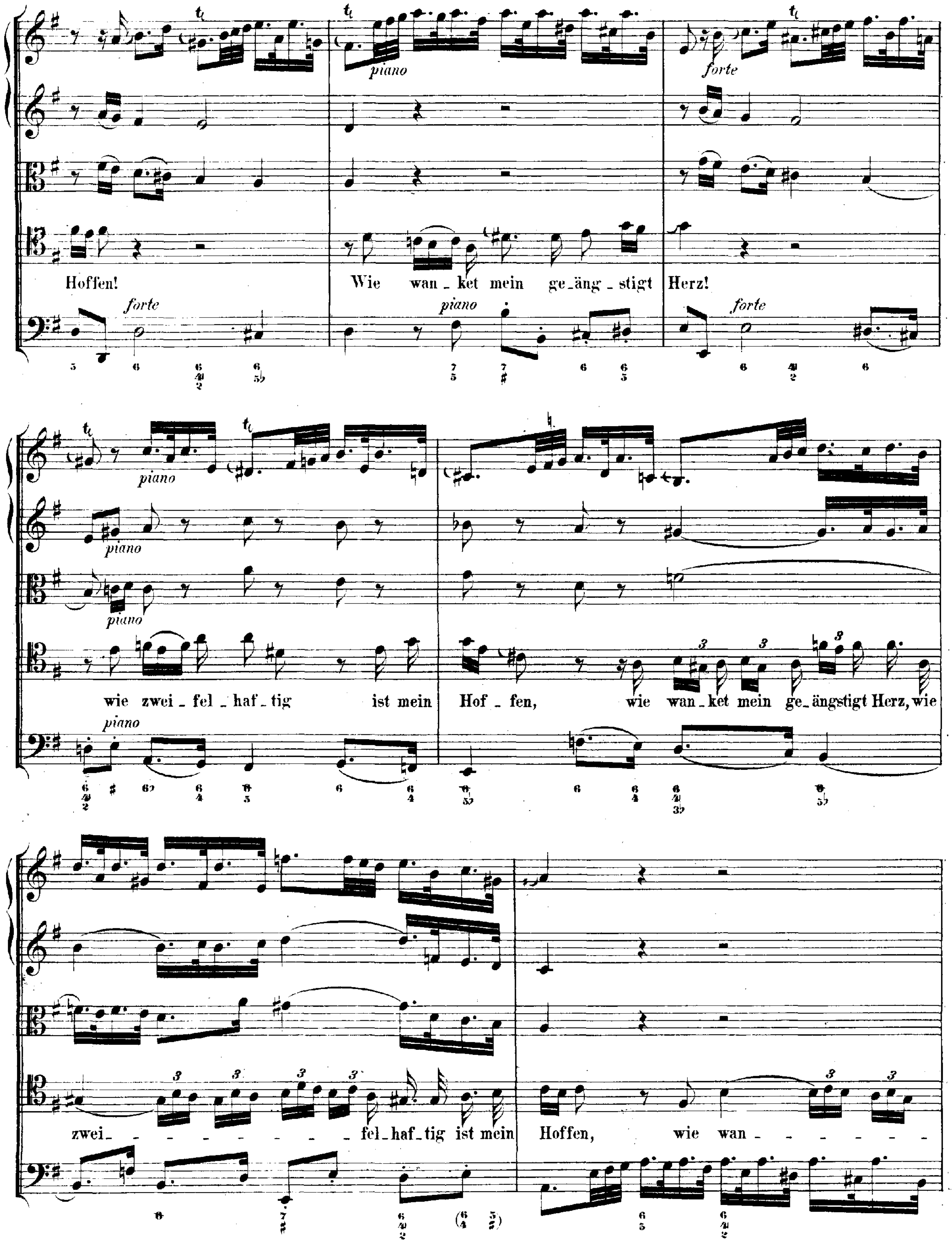

forte
(forte)
forte
forte
(forte)
ben, hilf meinem Un
glau ben, hilf meinem Un glau
hilf mei nem Un glau ben, hilf meinem Un glau
ben, hilf! hilf!
glauben, hilf meinem Un glau
ben, hilf meinem Un glau
ben, hilf meinem Un glau
hilf mei nem Un glau ben, hilf


ben, hilf mei_nem Un_glau_ben!
ben, hilf mei_nem Un_glau_ben!
ben, hilf mei_nem Un_glau_ben!
meinem Un_glauben, hilf meinem Un_glau_ben!
Dal Segno.
RECITATIV.
Tenore.
Continuo.
Des Herren Hand ist ja noch nicht ver_kürzt, mir kann ge_hol_fen wer_den.
piano
Ach nein! ich sin_ke schon zur Er_den vor Sor_ge, dass sie mich zu Boden stürzt.
forte
Der Höchste will, sein Va_ter_herze bricht;
piano
ach nein! er hört die Sün_der nicht.
forte
Er wird, er muss dir bald zu hel_fen ei_len, um dei_ne Noth zu heilen.
piano
Ach nein! es bleibet mir um Trost sehr bange,
Adagio.
forte
ach Herr! wie lan_ge?

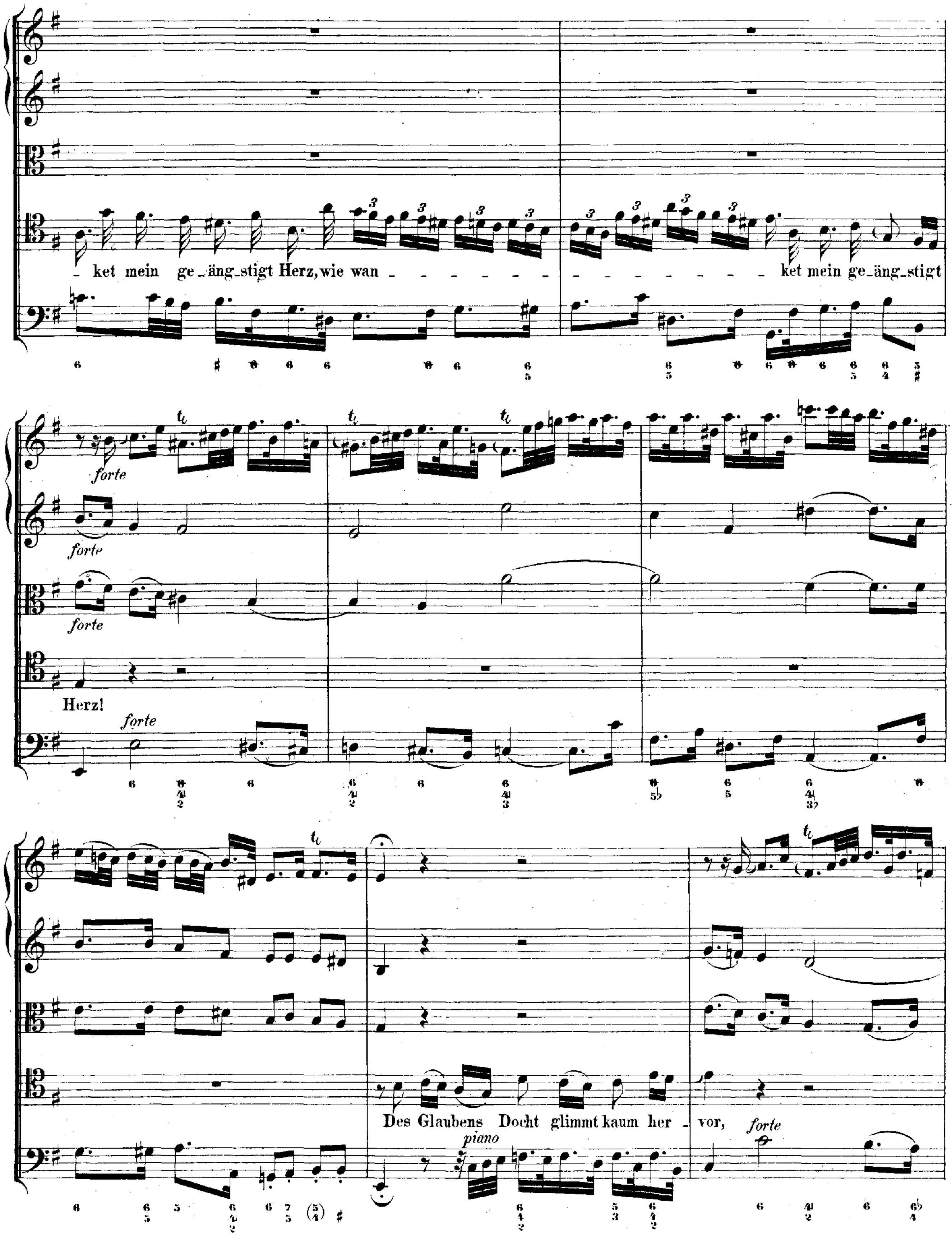
ARIE.

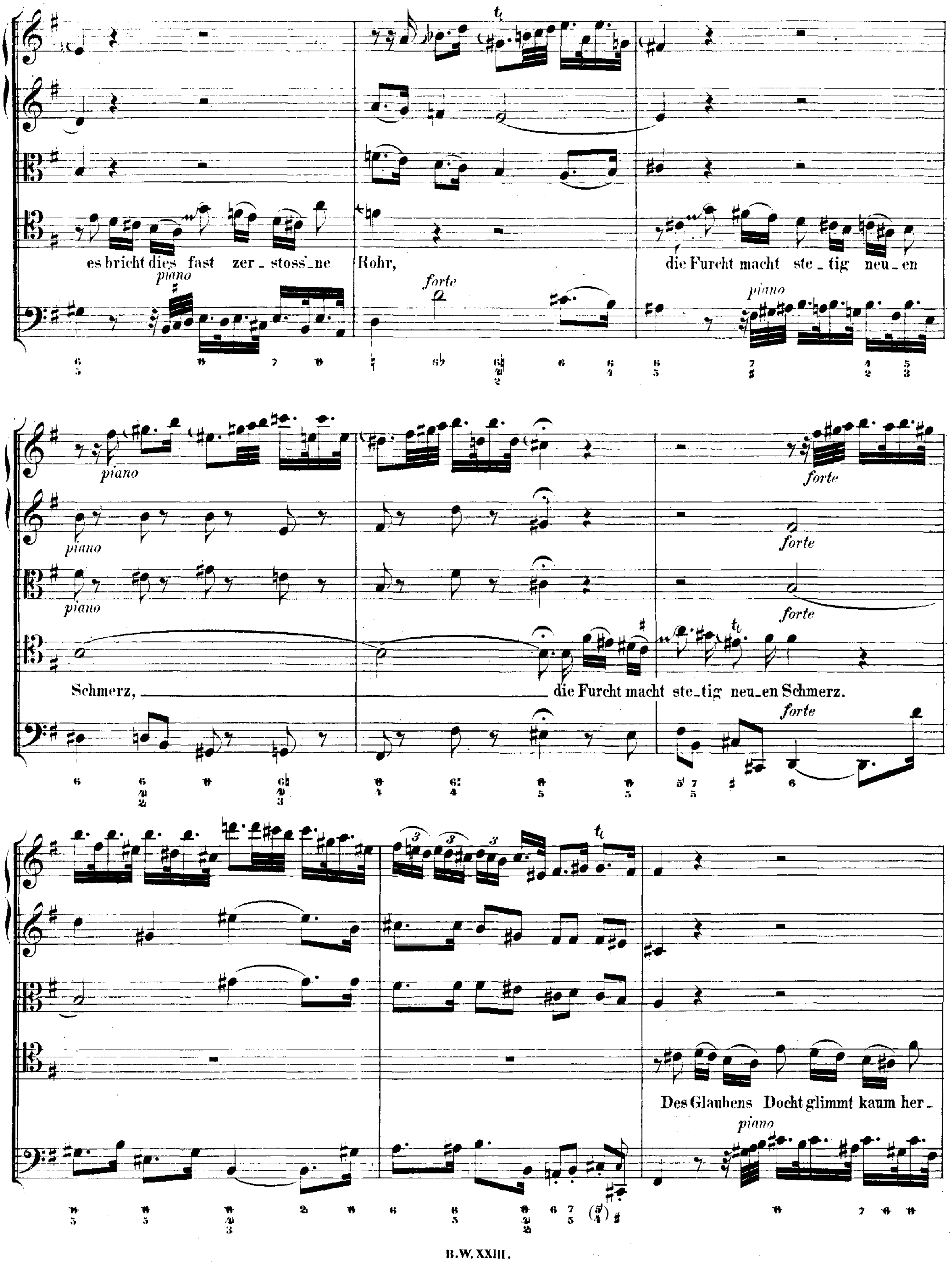

Violino I.
Violino II.
Viola.
Tenore.
Continuo.
piano
Wie zwei - fel - haf - tig ist mein
Hof - fen, wie wan - ket mein ge - äng - stigt Herz, wie
zwei - - - - - - - - - fel - haftig ist mein

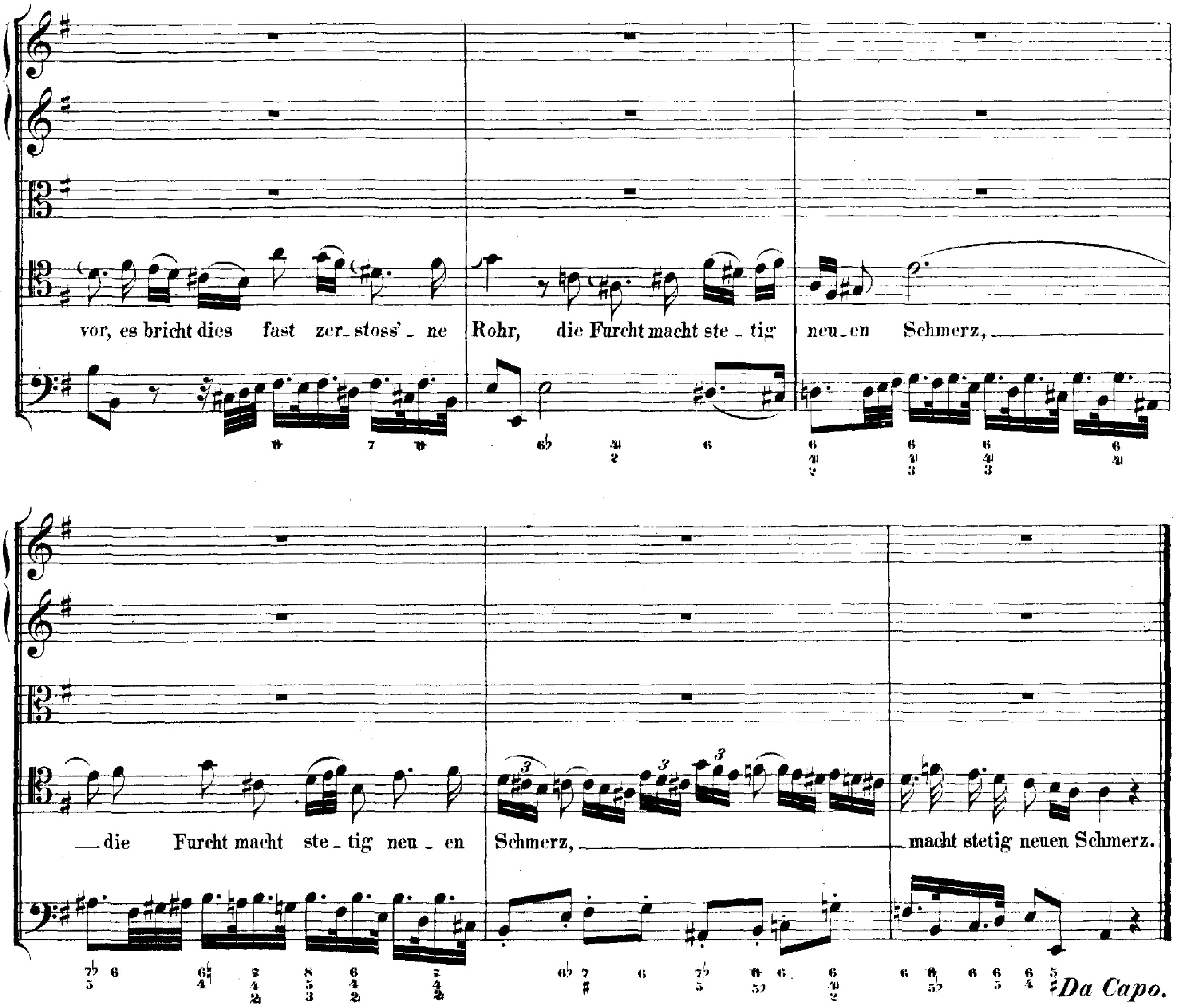

Hoffen, wie wan - - - - - - - ket mein geängstigt Herz, wie wan - - - - - - - - - - - - - - - ket mein geängstigt Herz!
forte
Wie zwei - fel - haf - tig ist mein
piano



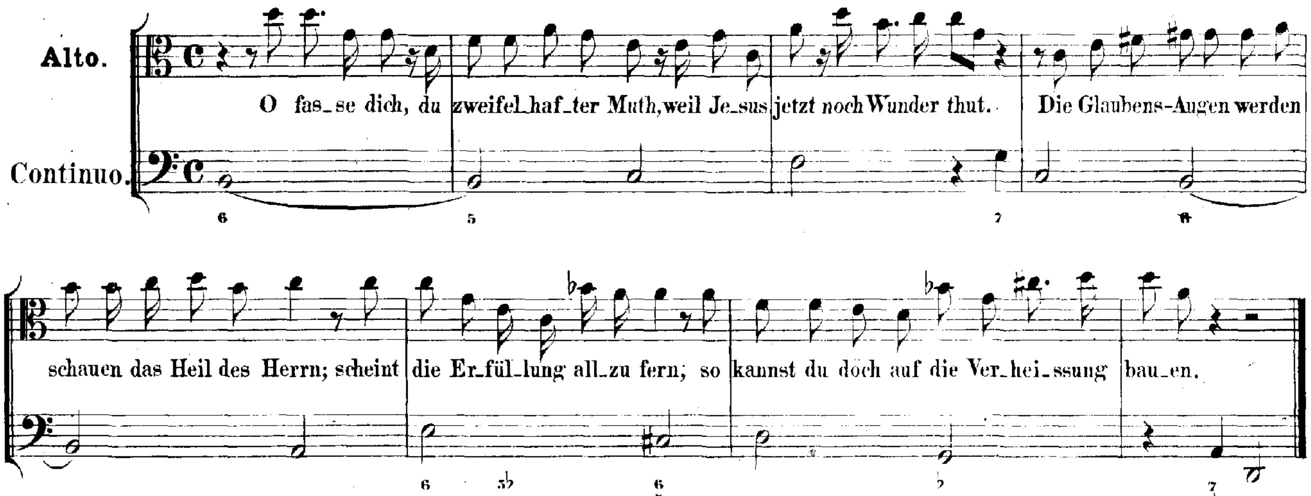
forte
piano
piano
forte
Hoffen! Wie wan_ket mein ge_äng_stigt Herz!
piano
piano
piano
wie zwei_fel_haf_tig ist mein Hof_fen, wie wan_ket mein ge_ängstigt Herz, wie
piano
zwei_ _ _ _ _ _ _ _fel_haf_tig ist mein Hoffen, wie wan_ _ _ _ _ _


- ket mein ge-äng-stigt Herz, wie wan - - - - - - - - - - - - - - - ket mein ge-äng-stigt
Herz!
forte
Des Glaubens Docht glimmt kaum her - vor,
piano

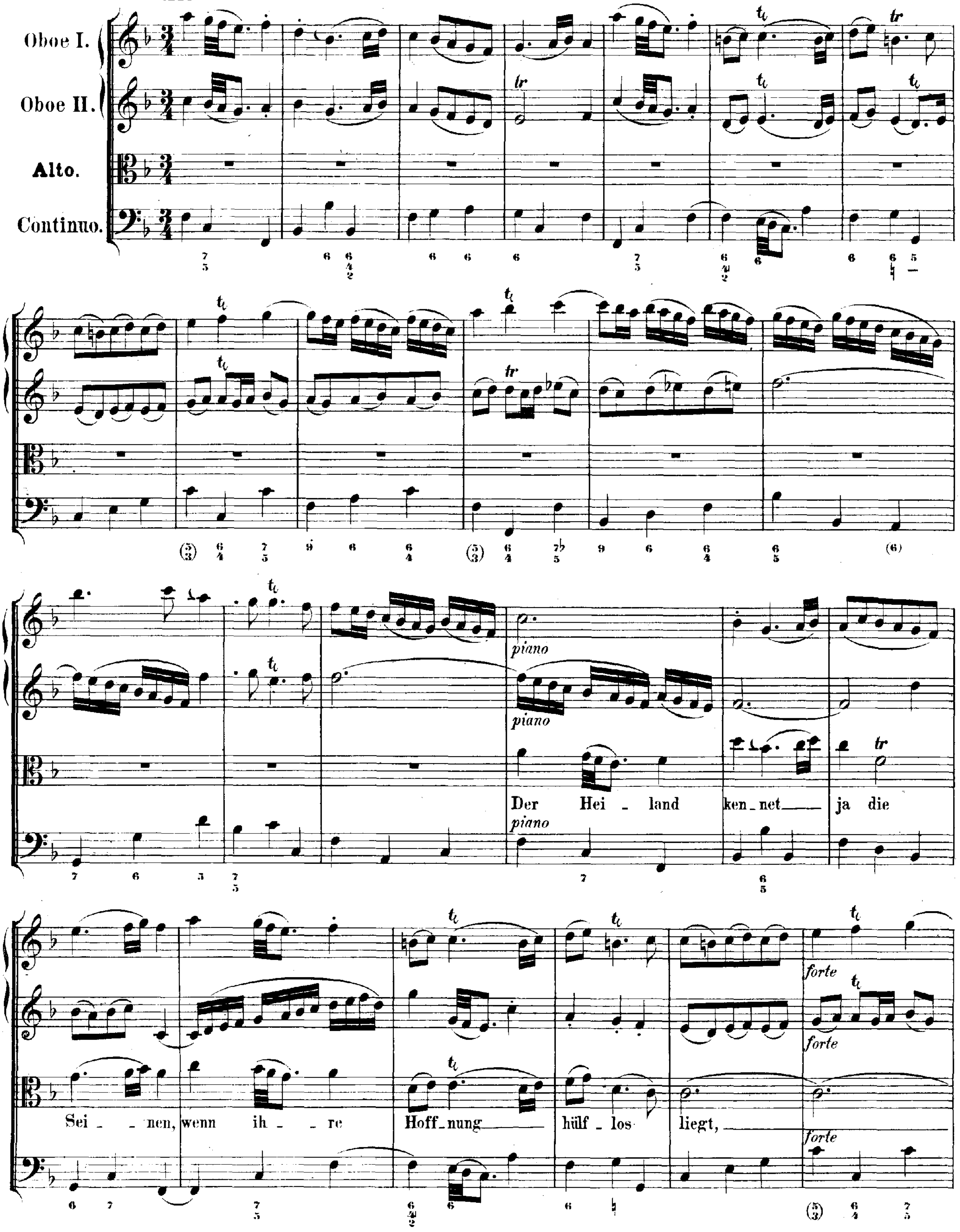

es bricht dies fast zer_stoss_ne Rohr,
die Furcht macht ste_tig neu_en Schmerz, die Furcht macht ste_tig neu_en Schmerz.
Des Glaubens Docht glimmt kaum her_
piano
forte

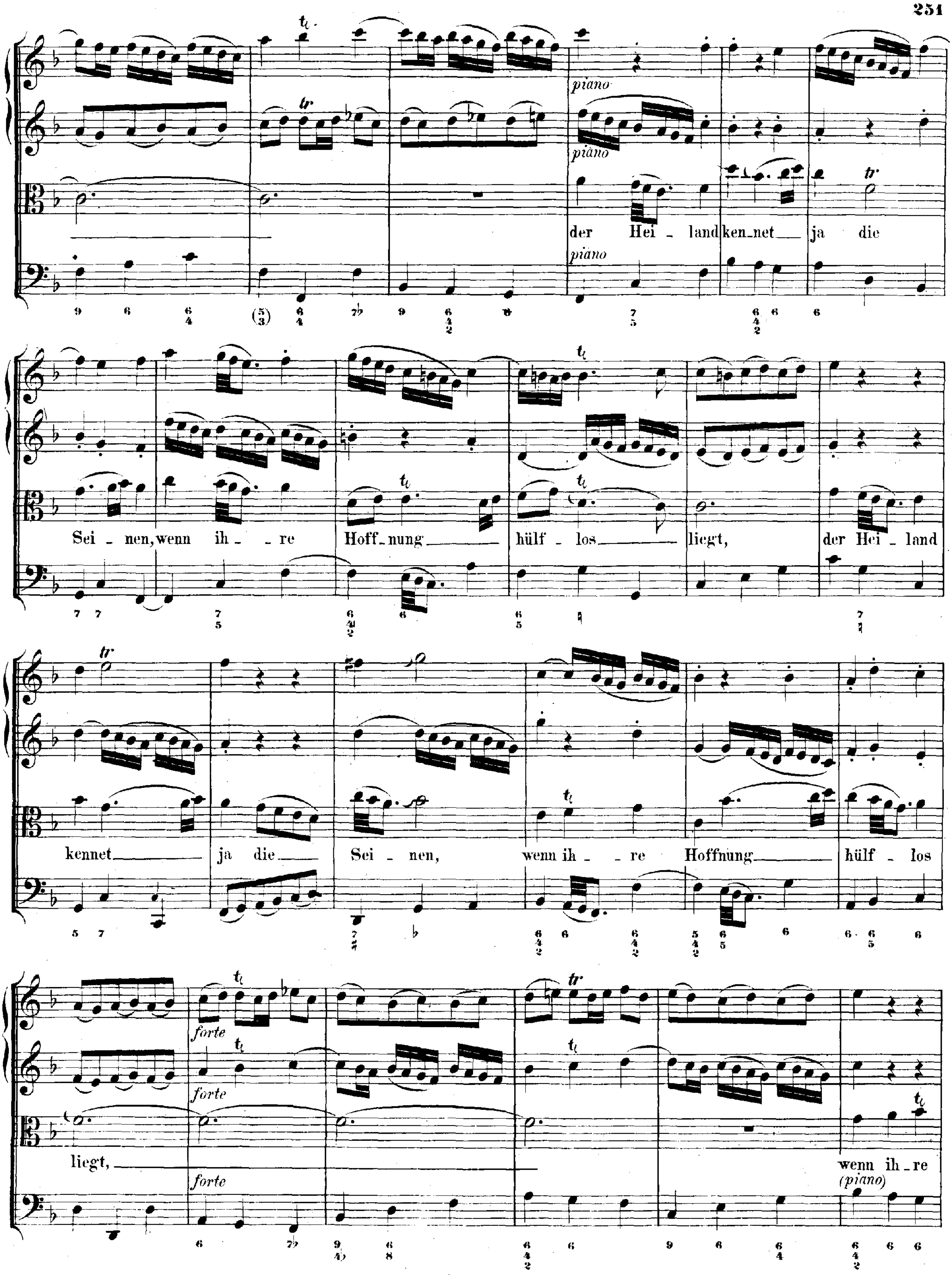

vor, es bricht dies fast zer_stoss'_ne Rohr, die Furcht macht ste_tig neu_en Schmerz,
die Furcht macht ste_tig neu_en Schmerz, macht stetig neuen Schmerz.
Da Capo.

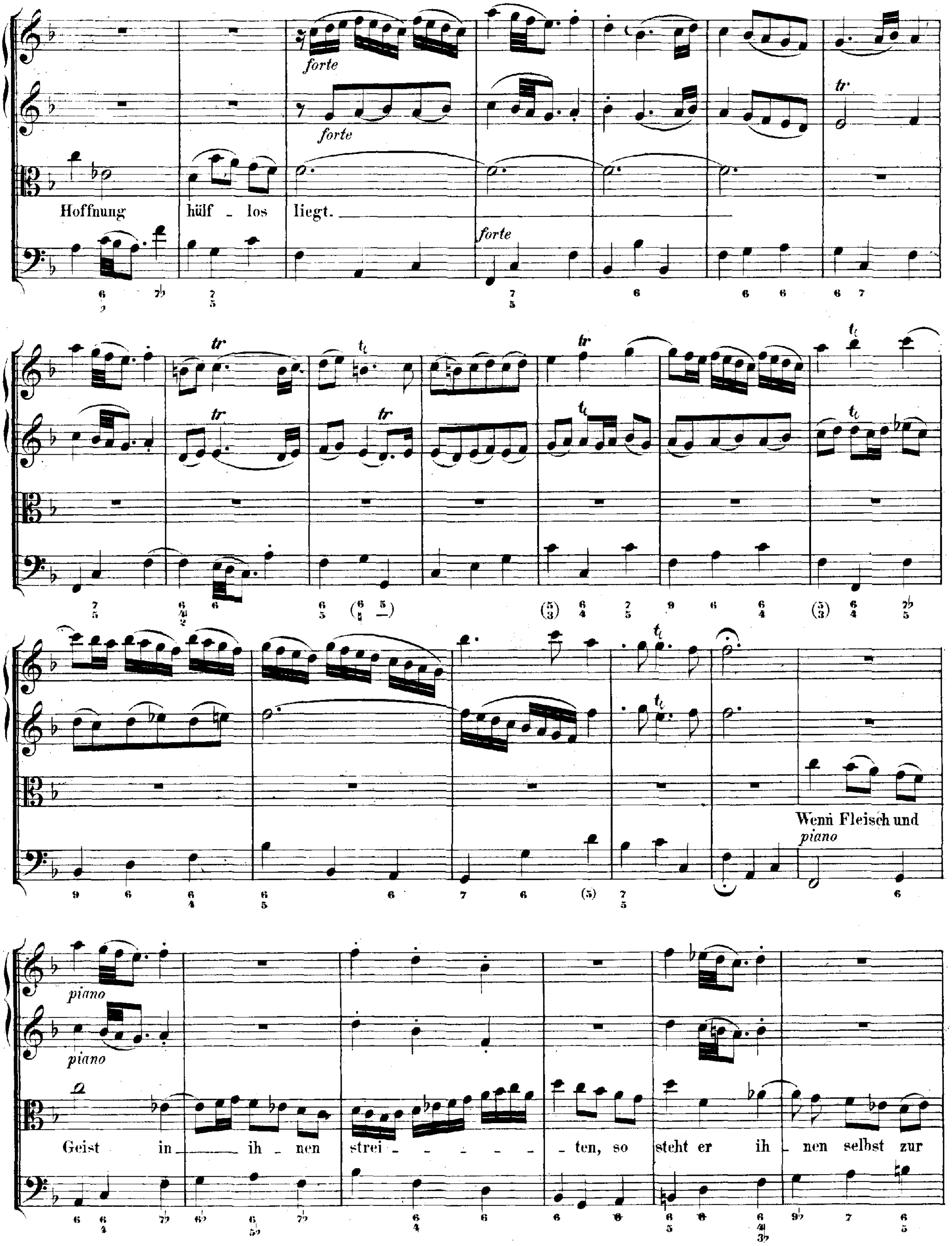
RECITATIV.

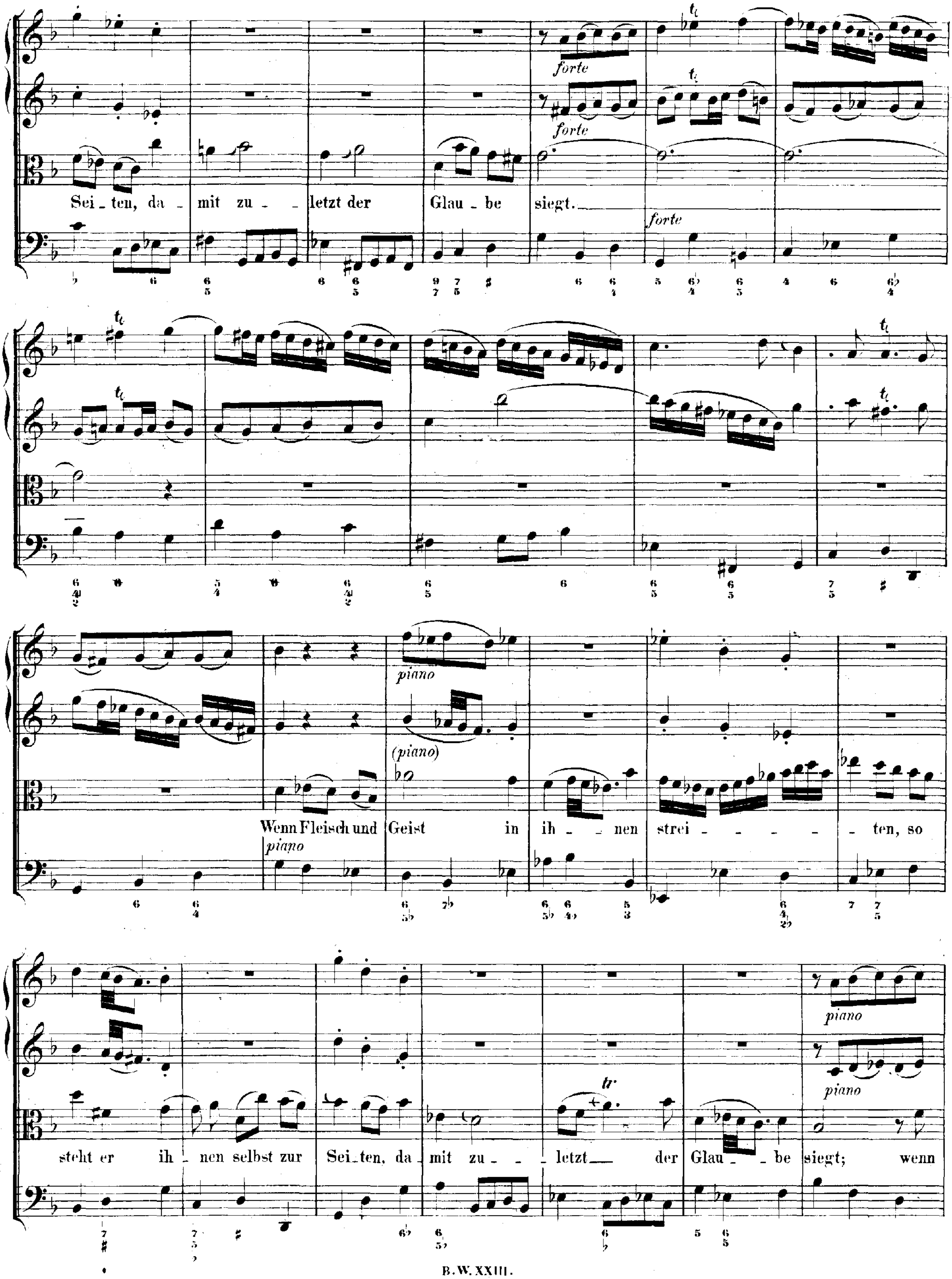

Alto.
Continuo.
O fas_se dich, du zweifel_haf_ter Muth, weil Je_sus jetzt noch Wunder thut. Die Glaubens-Augen werden
schauen das Heil des Herrn; scheint die Er_fül_lung all_zu fern; so kannst du doch auf die Ver_hei_ssung bau_en.

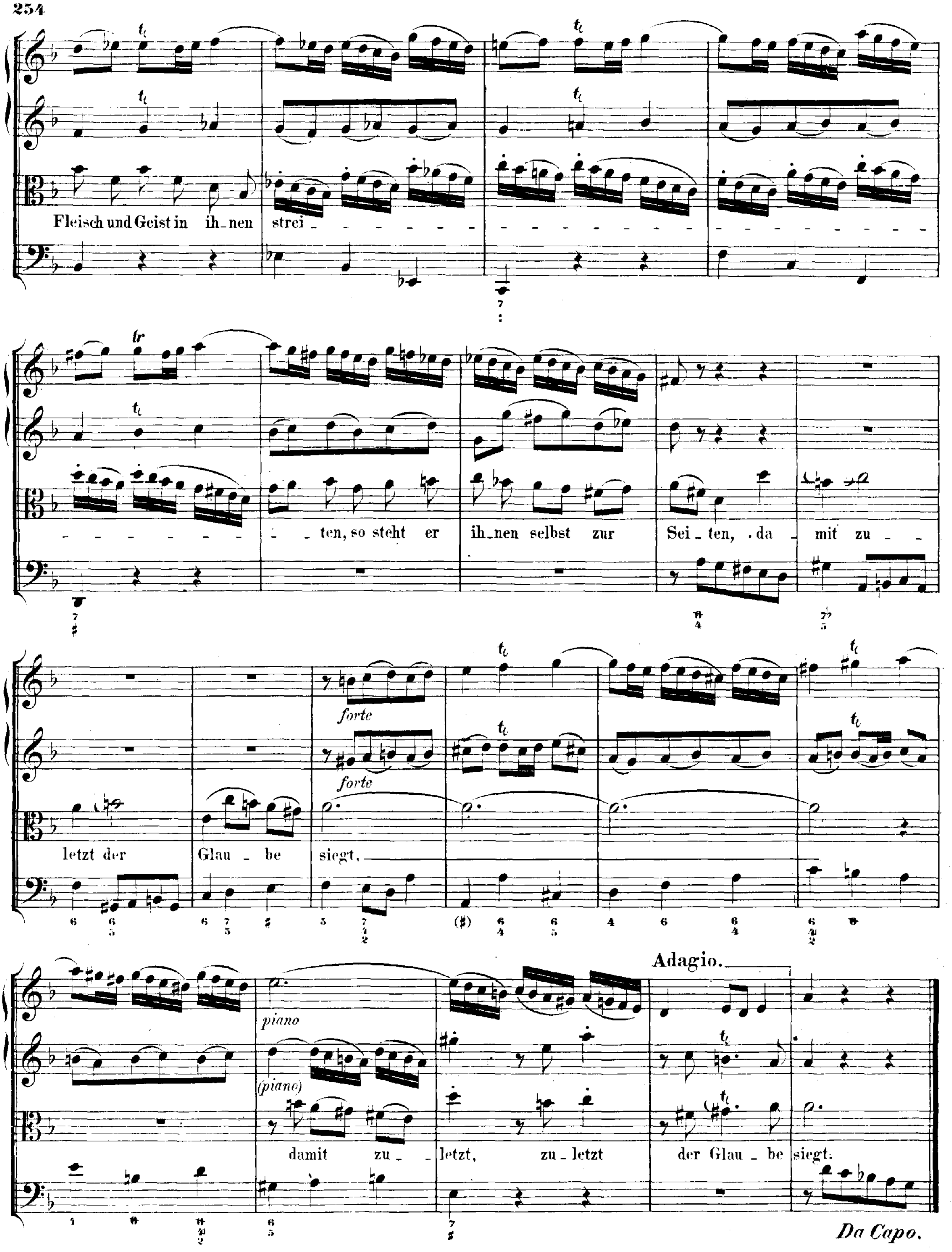
ARIE.


Oboe I.
Oboe II.
Alto.
Continuo.
piano
Der Hei - land ken - net ja die
Sei - nen, wenn ih - re Hoff - nung hülf - los liegt,
forte

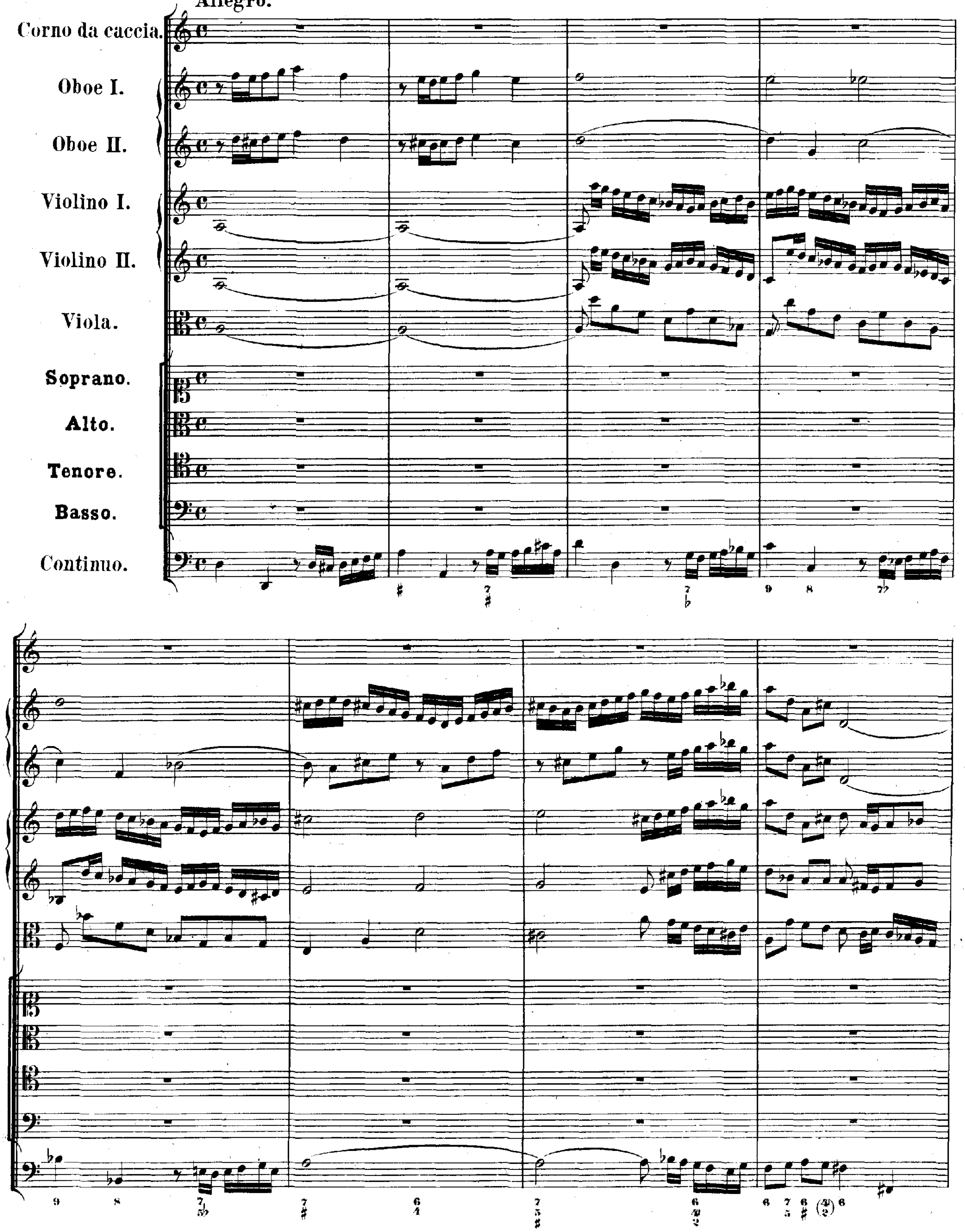

piano
piano
der Hei _ land ken_net _ ja die
piano
Sei _ nen, wenn ih _ re Hoffnung hülf _ los liegt, der Hei _ land
kennet ja die Sei _ nen, wenn ih _ re Hoffnung hülf _ los
forte
forte
liegt,
forte
wenn ih _ re
(piano)

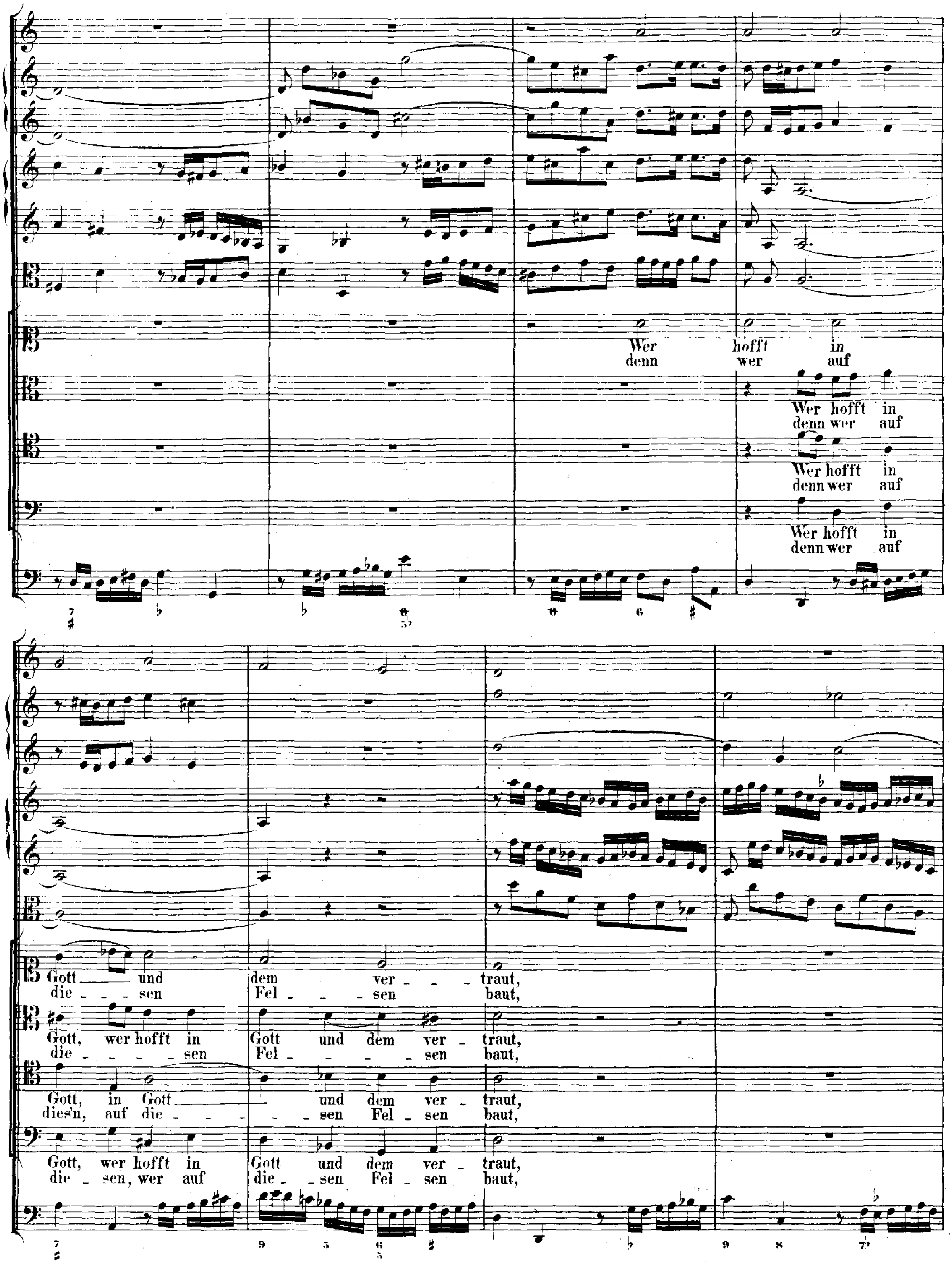

forte
forte
Hoffnung hülf - los liegt.
forte
Wenn Fleisch und
piano
piano
piano
Geist in ih - nen strei - ten, so steht er ih - nen selbst zur

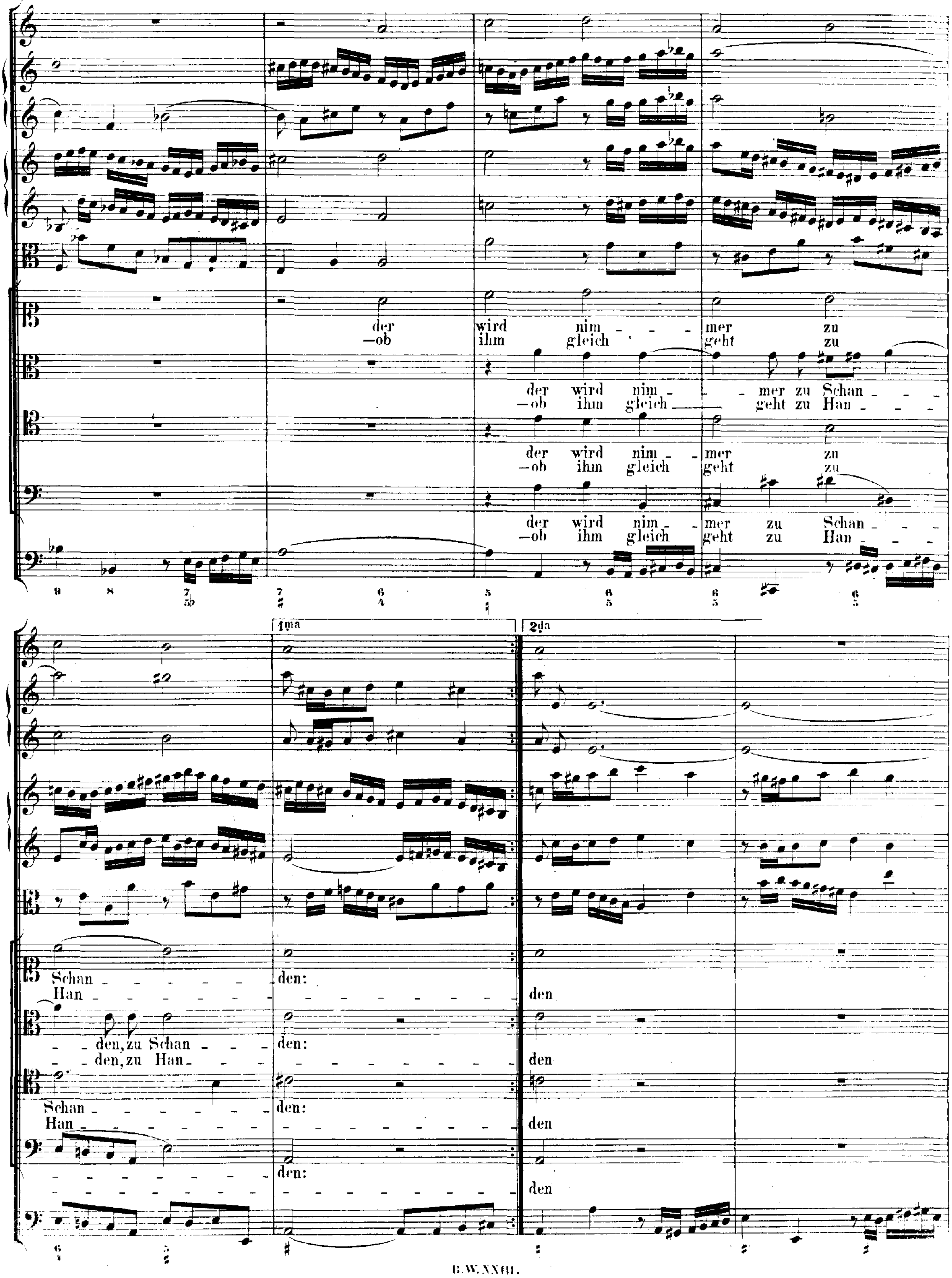

forte
forte
Sei_ten, da_ mit zu_ _letzt der Glau_be siegt.
forte
piano
(piano)
Wenn Fleisch und Geist in ih_ _nen strei_ _ _ _ _ten, so
piano
piano
piano
tr
steht er ih_nen selbst zur Sei_ten, da_mit zu_ _ _letzt der Glau_ _be siegt; wenn

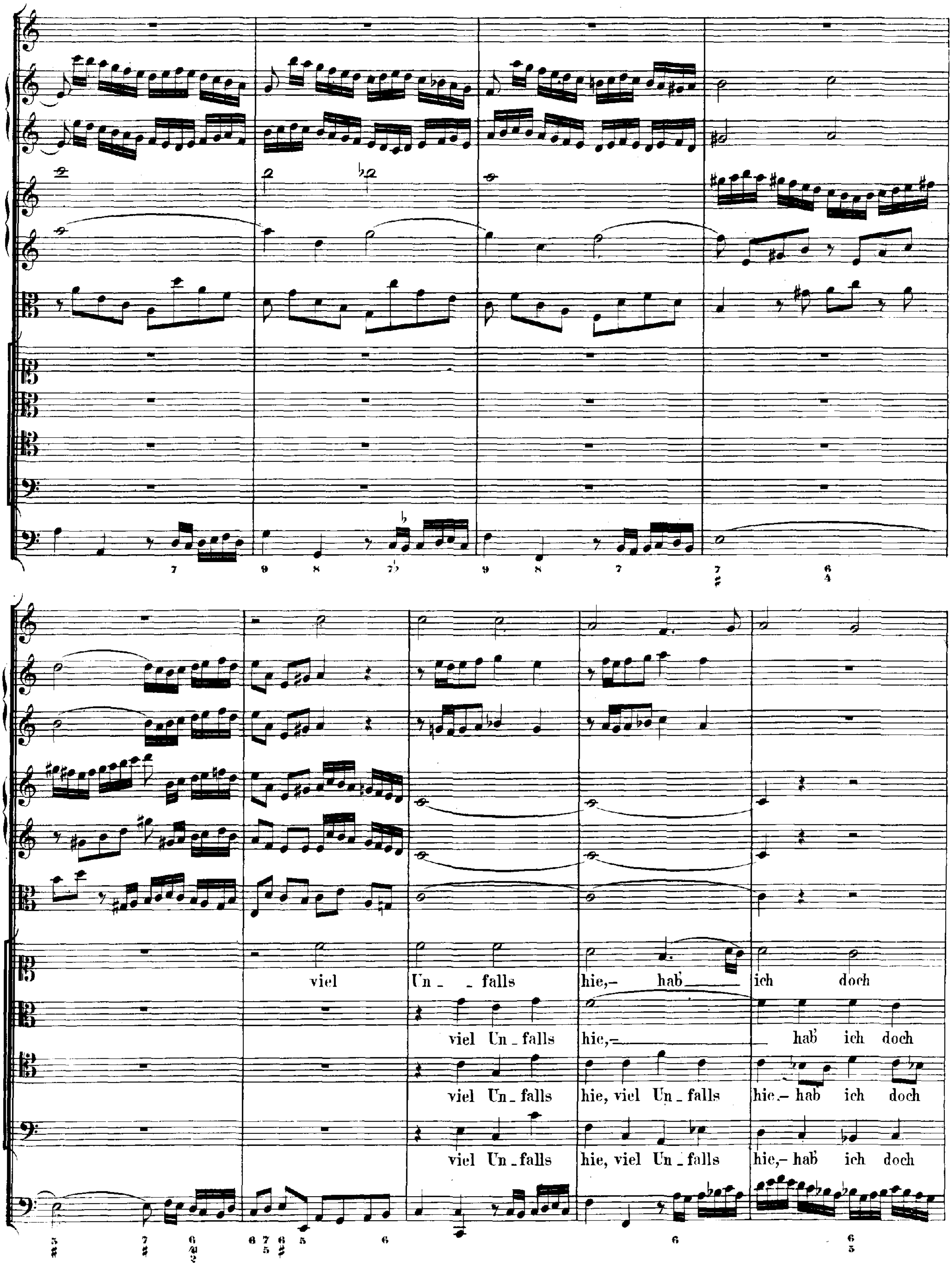

Fleisch und Geist in ih_nen strei_ _ten, so steht er ih_nen selbst zur Sei_ten, da_mit zu_
letzt der Glau_be siegt.
forte
forte
Adagio.
piano
(piano)
damit zu_letzt, zu_letzt der Glau_be siegt.
Da Capo.

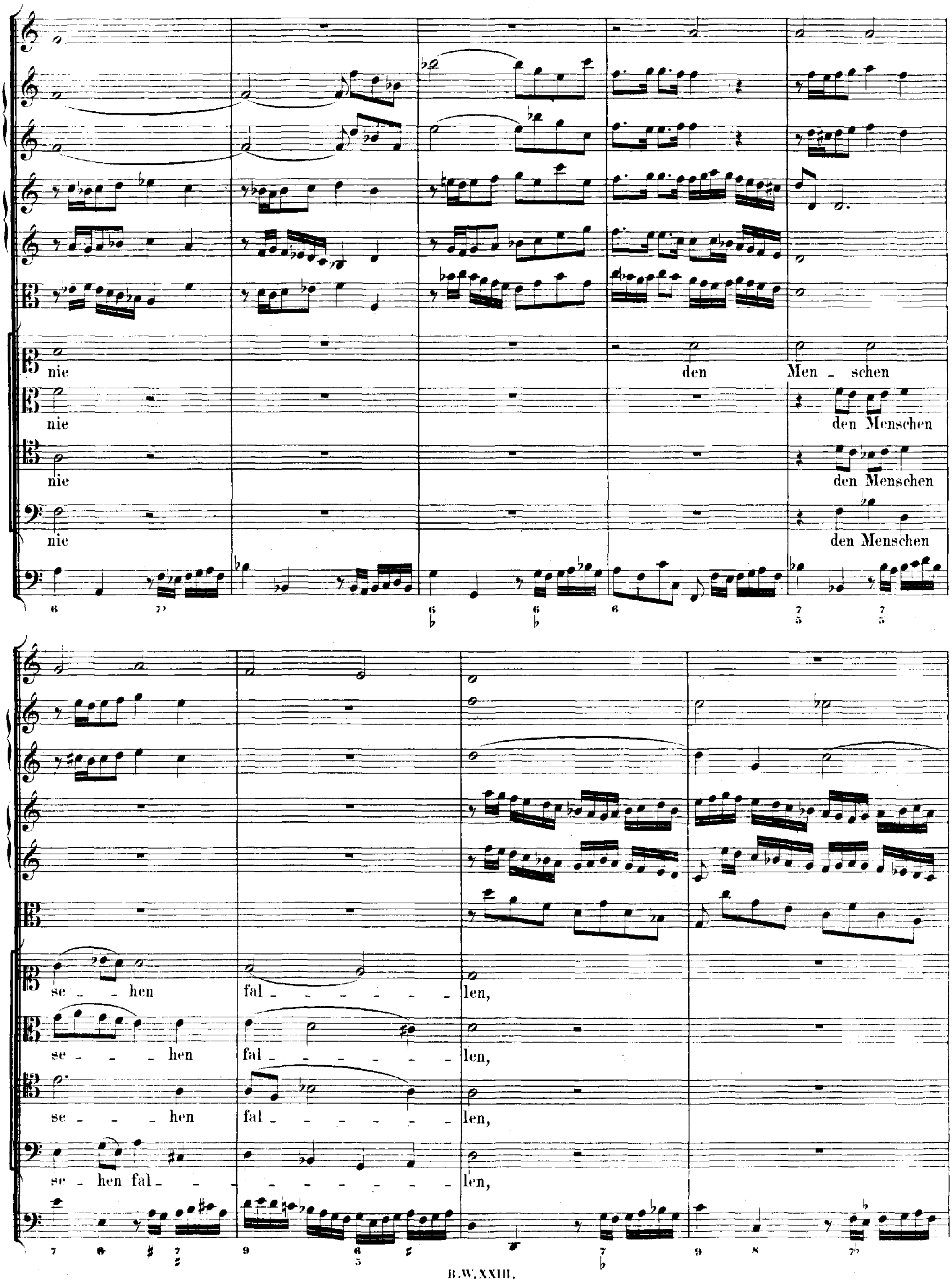
CHORAL. Melodie: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt.“
Allegro.

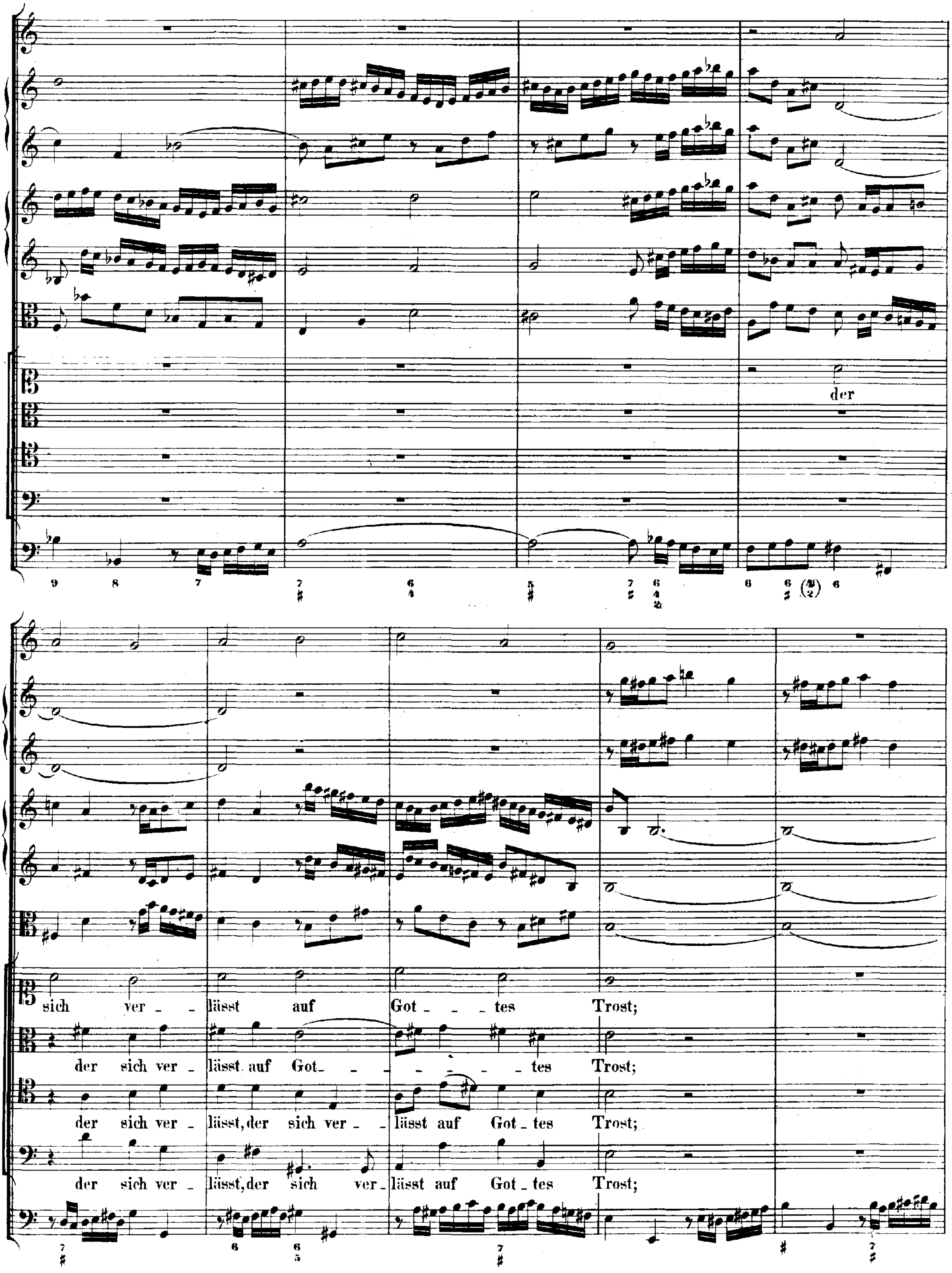


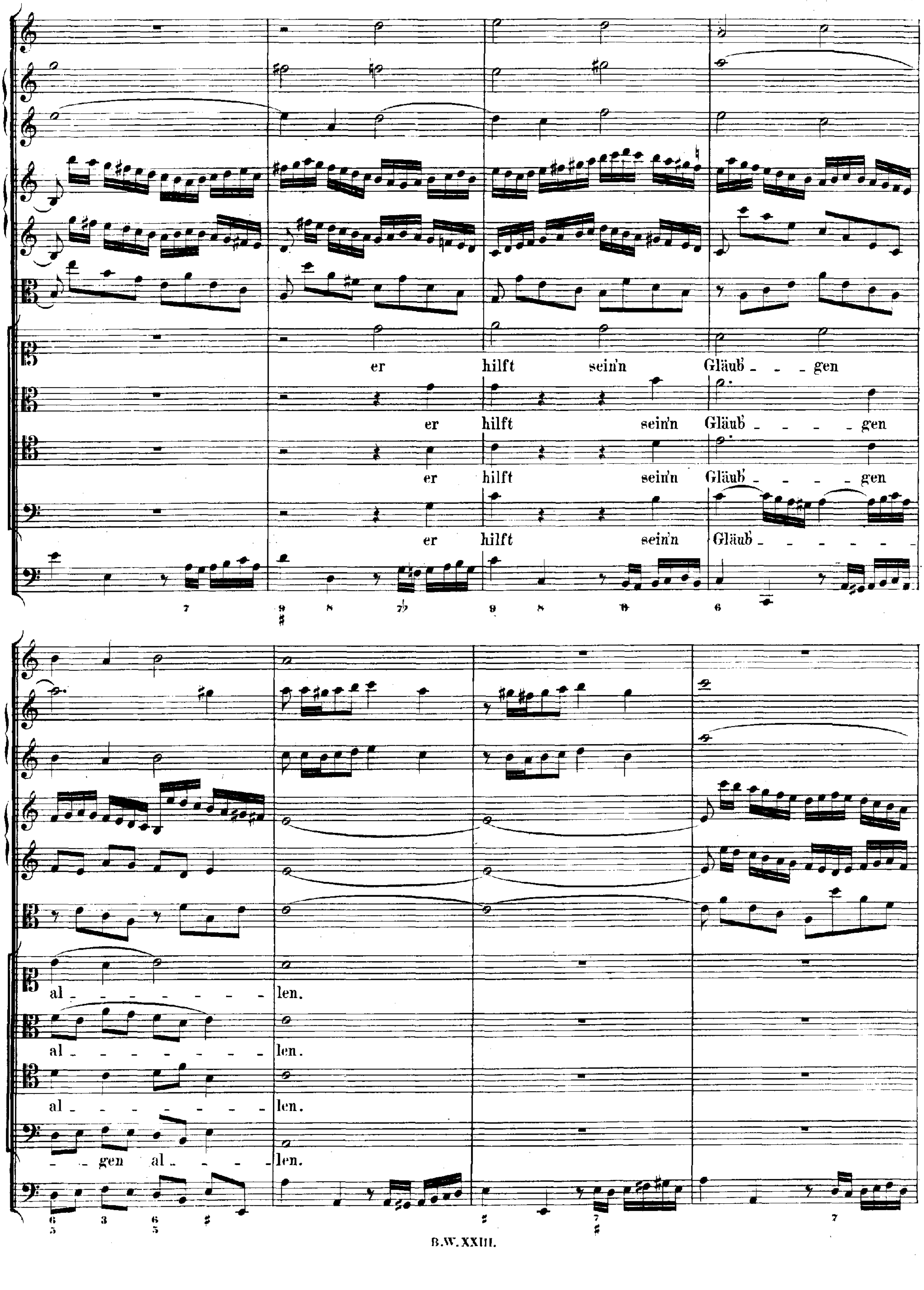

Wer hofft in
denn wer auf
Wer hofft in
denn wer auf
Wer hofft in
denn wer auf
Wer hofft in
denn wer auf
Gott und dem ver - - traut,
die - - - sen Fel - - - sen baut,
Gott, wer hofft in Gott und dem ver - traut,
die - - - - sen Fel - - - - sen baut,
Gott, in Gott und dem ver - traut,
dies'n, auf die - - - - - sen Fel - sen baut,
Gott, wer hofft in Gott und dem ver - traut,
die - sen, wer auf die - sen Fel - sen baut,

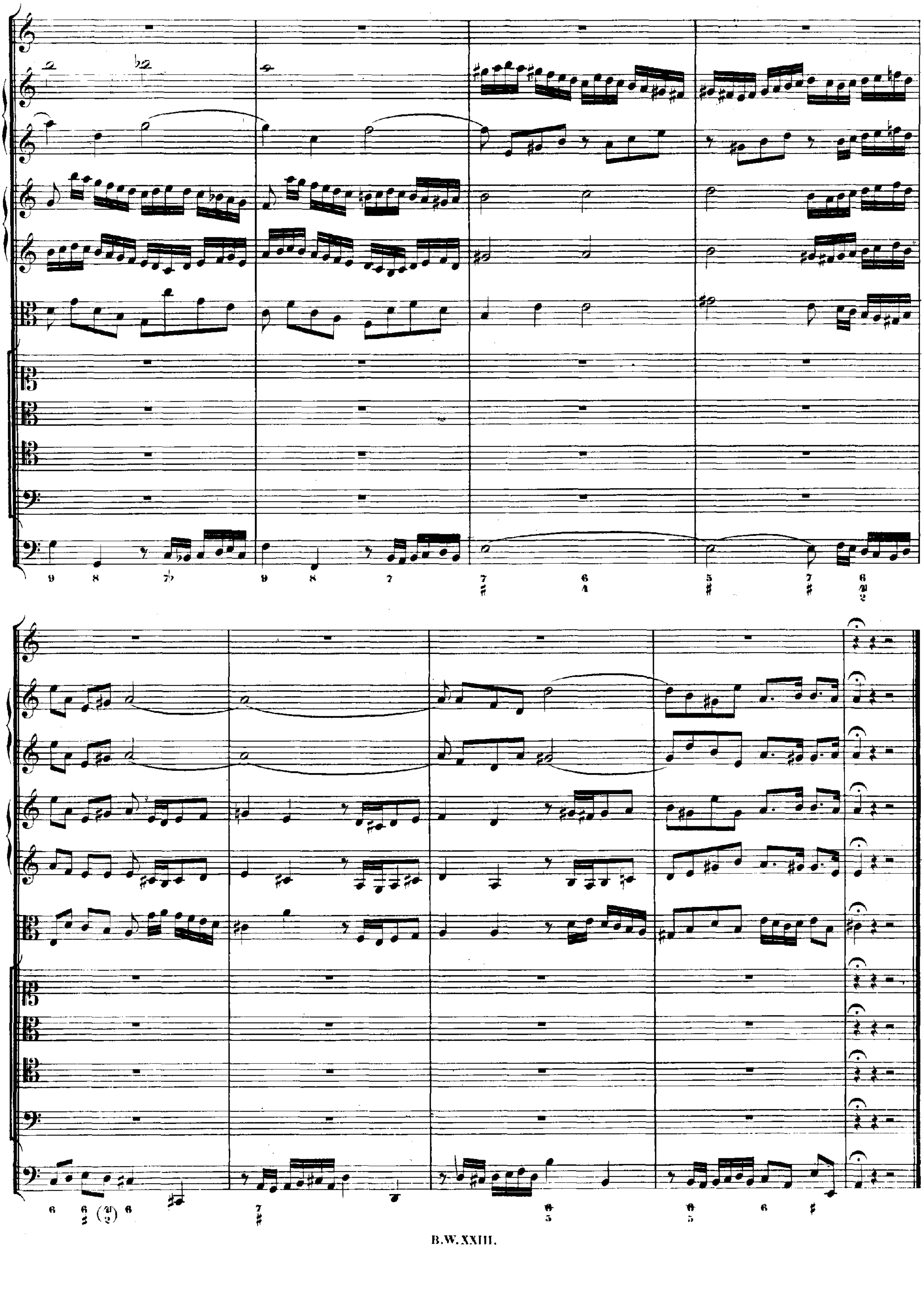

der wird nim - mer zu
-ob ihm gleich geht zu
der wird nim - mer zu Schan -
-ob ihm gleich geht zu Han -
der wird nim - mer zu
-ob ihm gleich geht zu
der wird nim - mer zu Schan -
-ob ihm gleich geht zu Han -
1ma
2da
Schan - den: den
Han -
den, zu Schan - den: den
den, zu Han -
Schan - den: den
Han -
den: den


viel Un_-falls hie,- hab ich doch
viel Un_falls hie,- hab ich doch
viel Un_falls hie, viel Un_falls hie,- hab ich doch
viel Un_falls hie, viel Un_falls hie,- hab ich doch


nie
den Men - schen
nie
den Menschen
nie
den Menschen
nie
den Menschen
se - hen fal - - - - - - - len,
se - - - hen fal - - - - - - - len,
se - - - hen fal - - - - - - - len,
se - hen fal - - - - - - - - - len,


der
sich ver _ lässt auf Got _ _ tes Trost;
der sich ver _ lässt auf Got _ _ _ _ tes Trost;
der sich ver _ lässt, der sich ver _ lässt auf Got _ tes Trost;
der sich ver _ lässt, der sich ver _ lässt auf Got _ tes Trost;


er hilft sein'n Gläub - - - gen
er hilft sein'n Gläub - - - - gen
er hilft sein'n Gläub - - - - gen
er hilft sein'n Gläub - - - - - -
al - - - - - - - - len.
al - - - - - - - - len.
al - - - - - - - - len.
- - gen al - - - len.



Cantate

Am ersten Weihnachtsfesttage

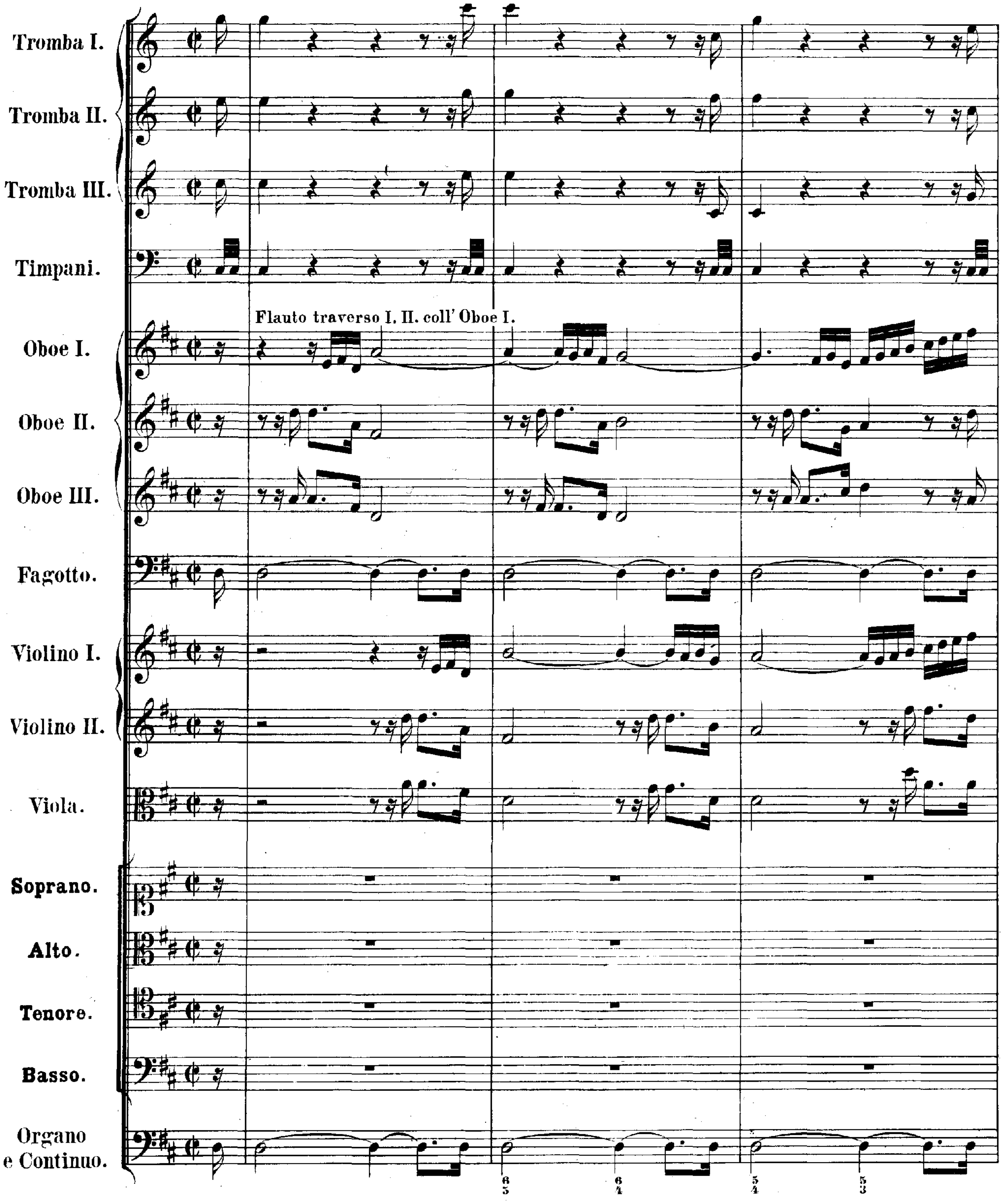
„Unser Mund sei voll Lachens."

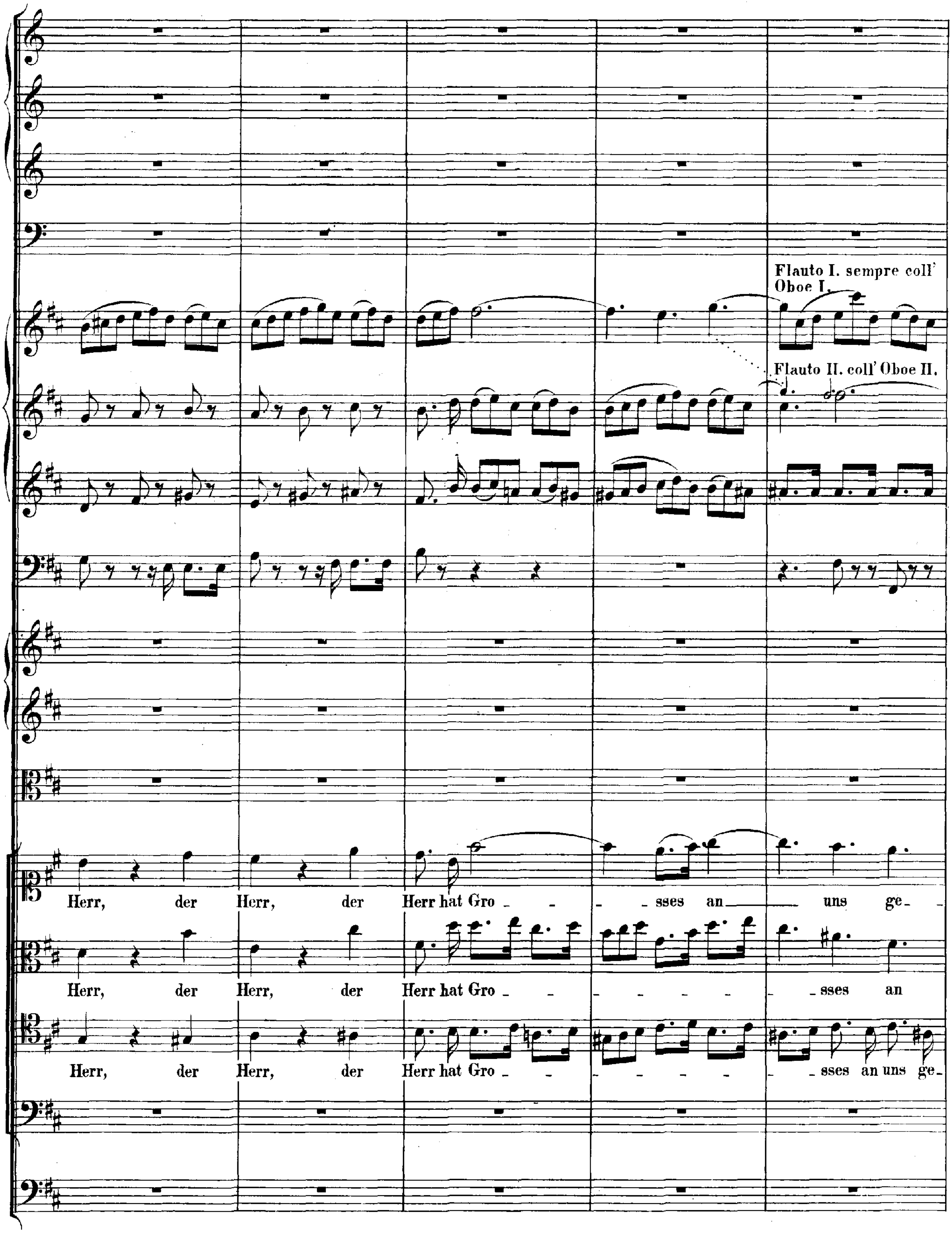
Psalm 126, V. 2-3.

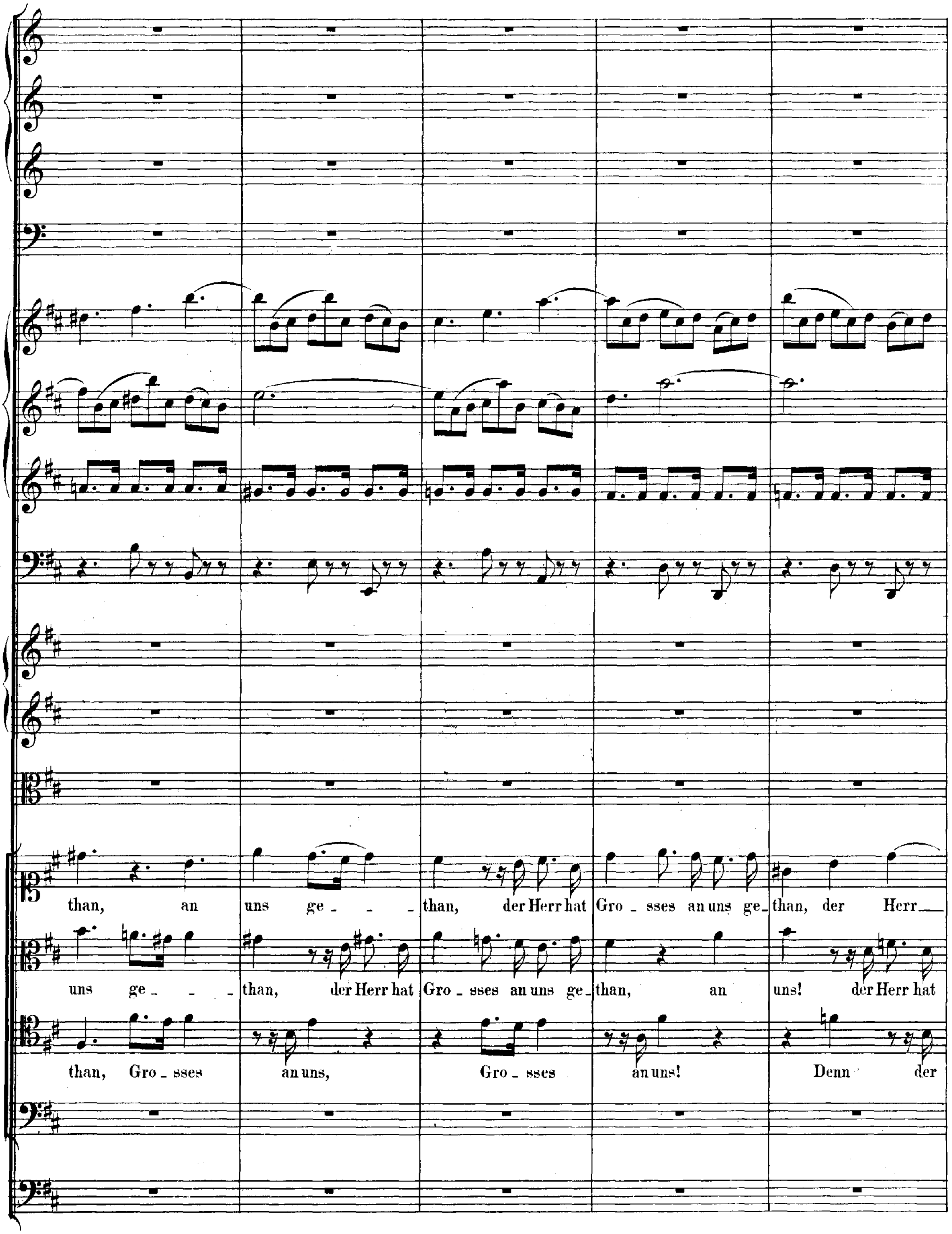
No. 110.

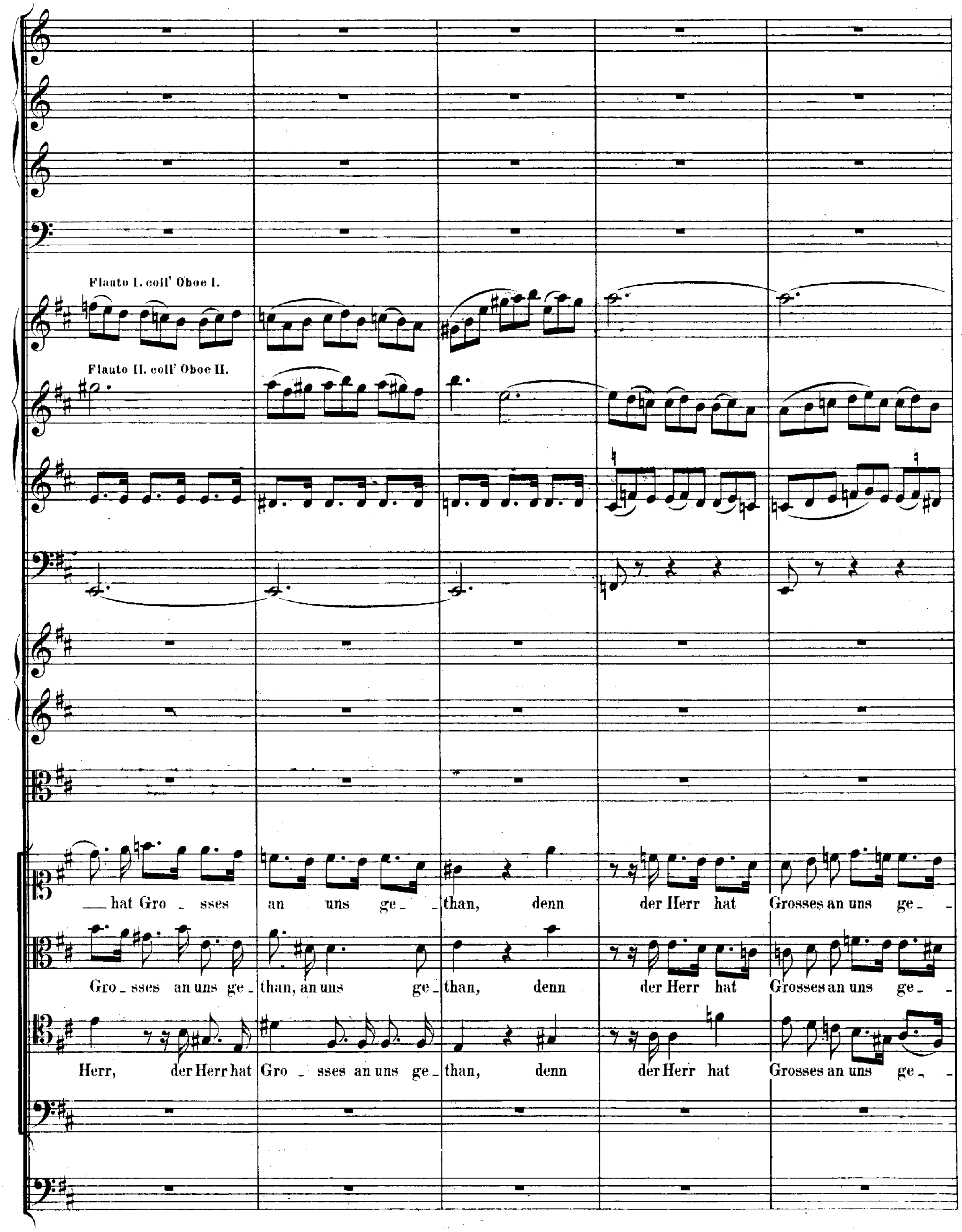
Feria 1 Nativitatis Christi.

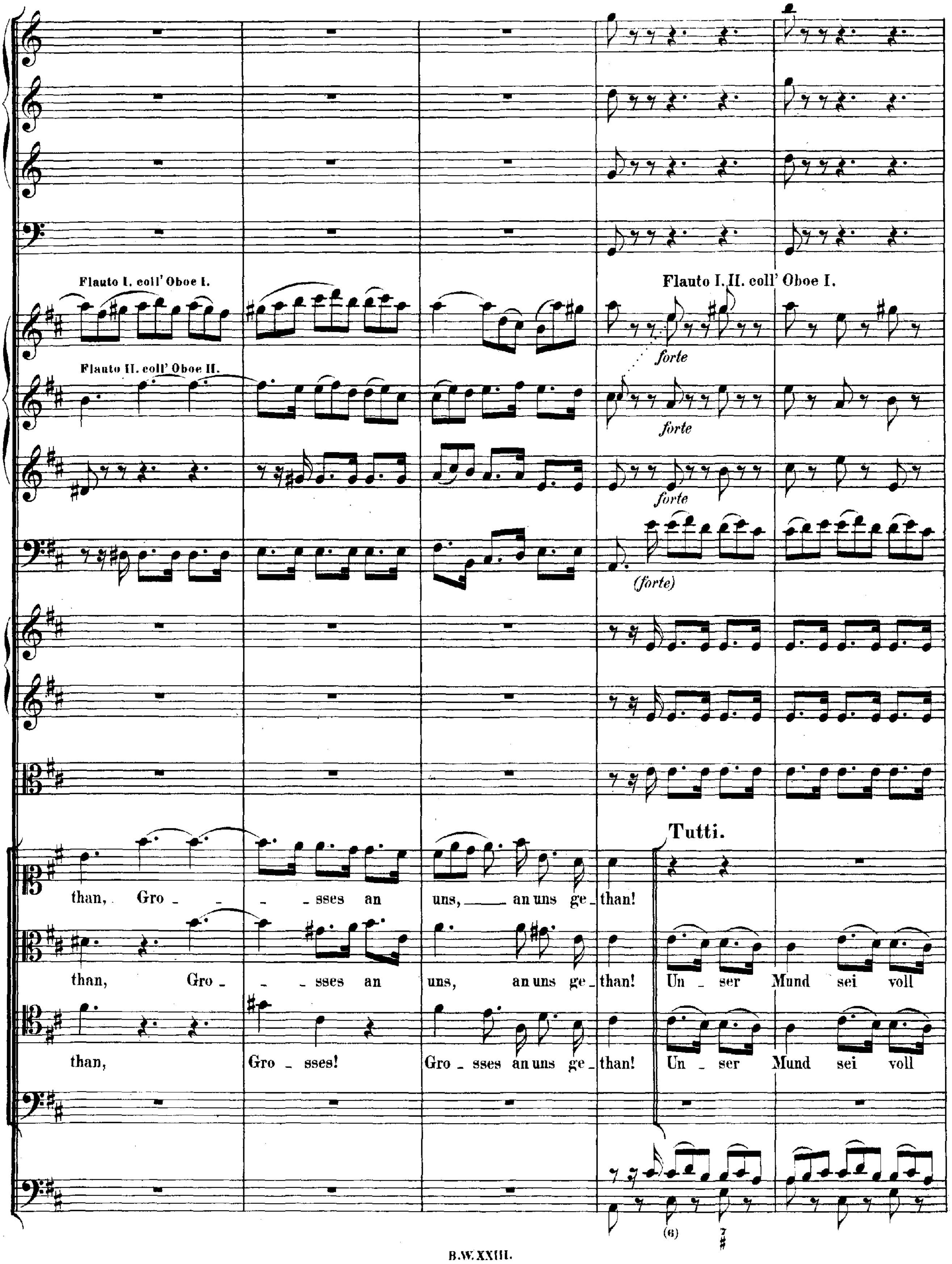
„Unser Mund sei voll Lachens!"

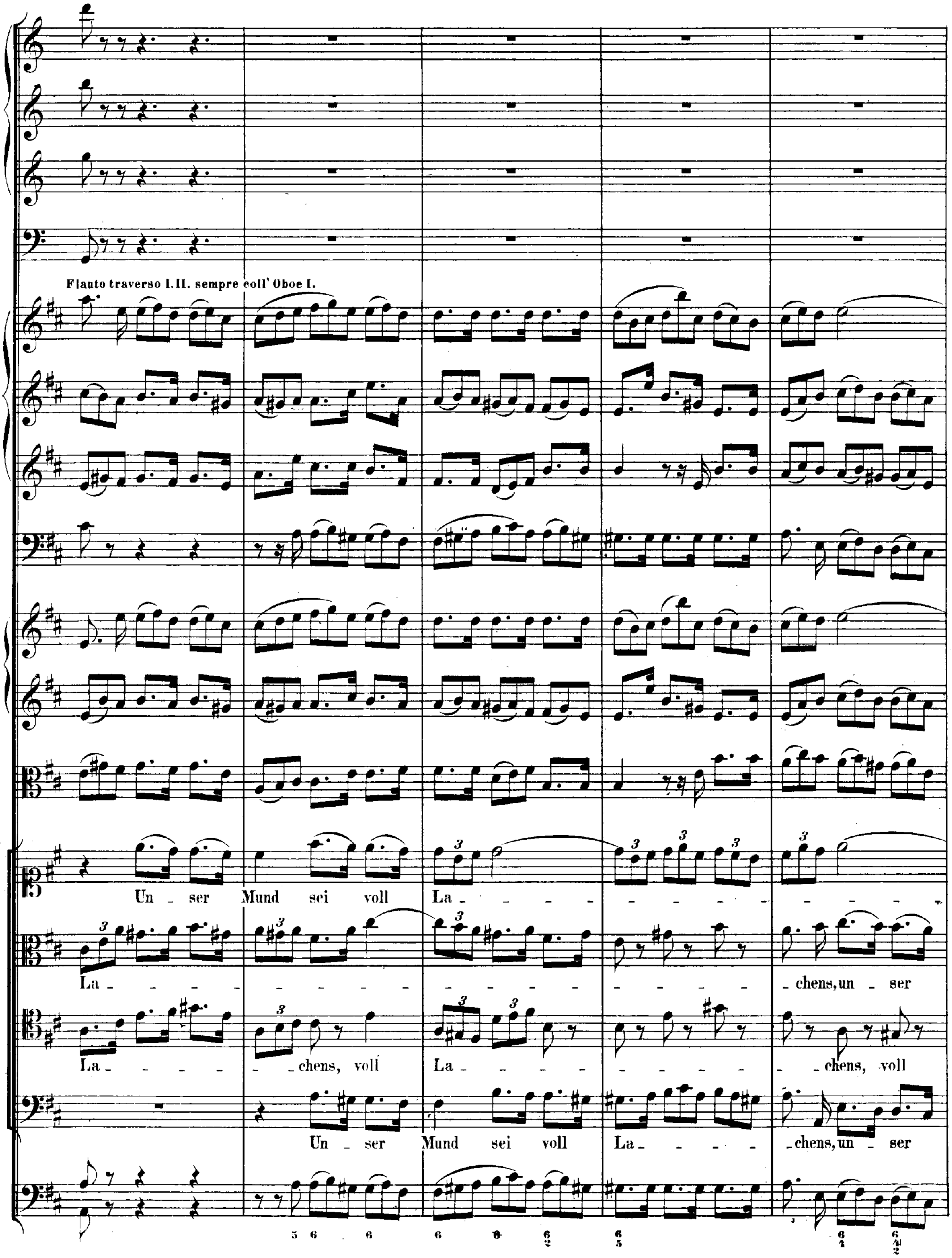


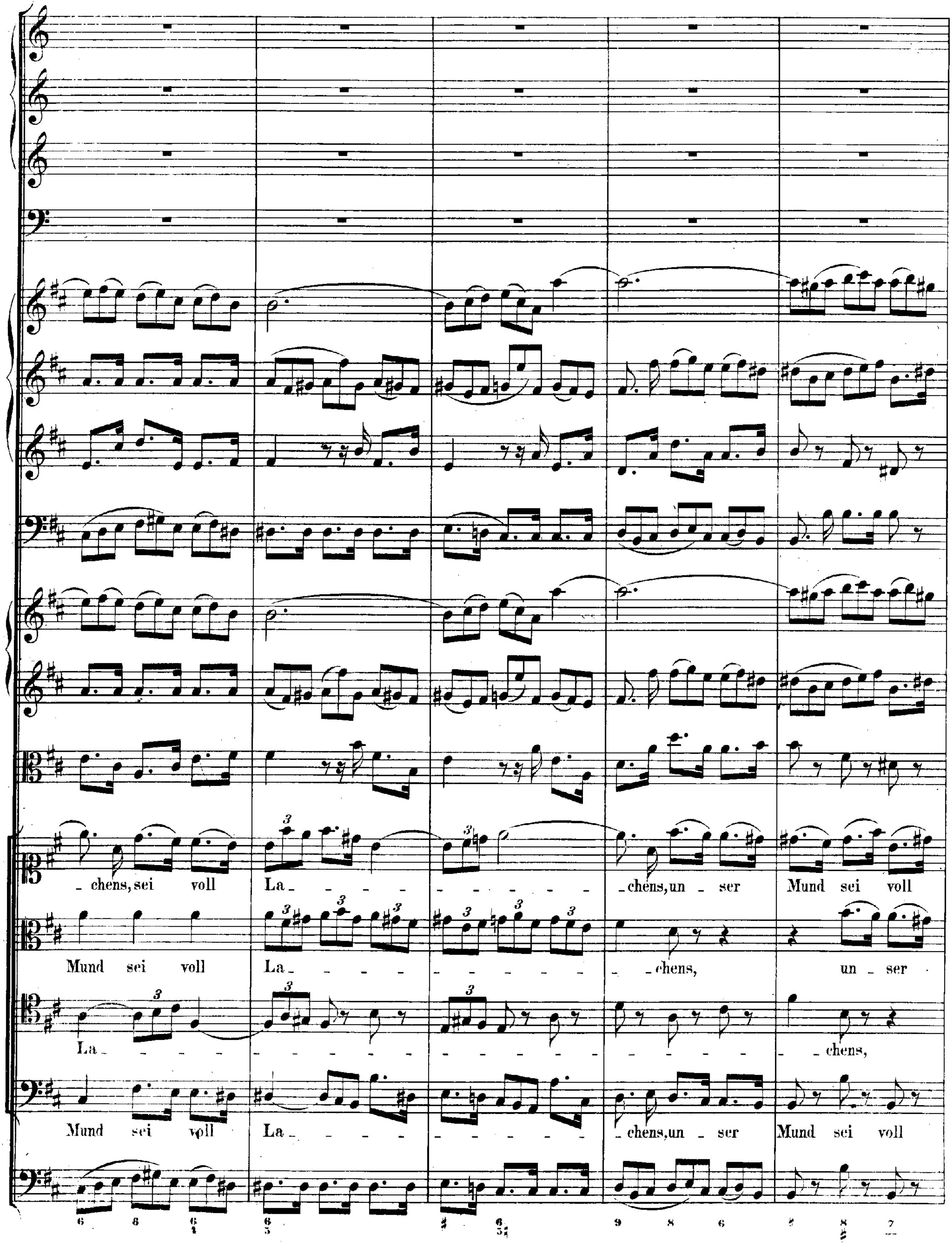

Flauto I. sempre coll' Oboe I.
Flauto II. coll' Oboe II.
Herr, der Herr, der Herr hat Gro - - - sses an uns ge -
Herr, der Herr, der Herr hat Gro - - - - - - - - sses an
Herr, der Herr, der Herr hat Gro - - - - - - - - sses an uns ge-

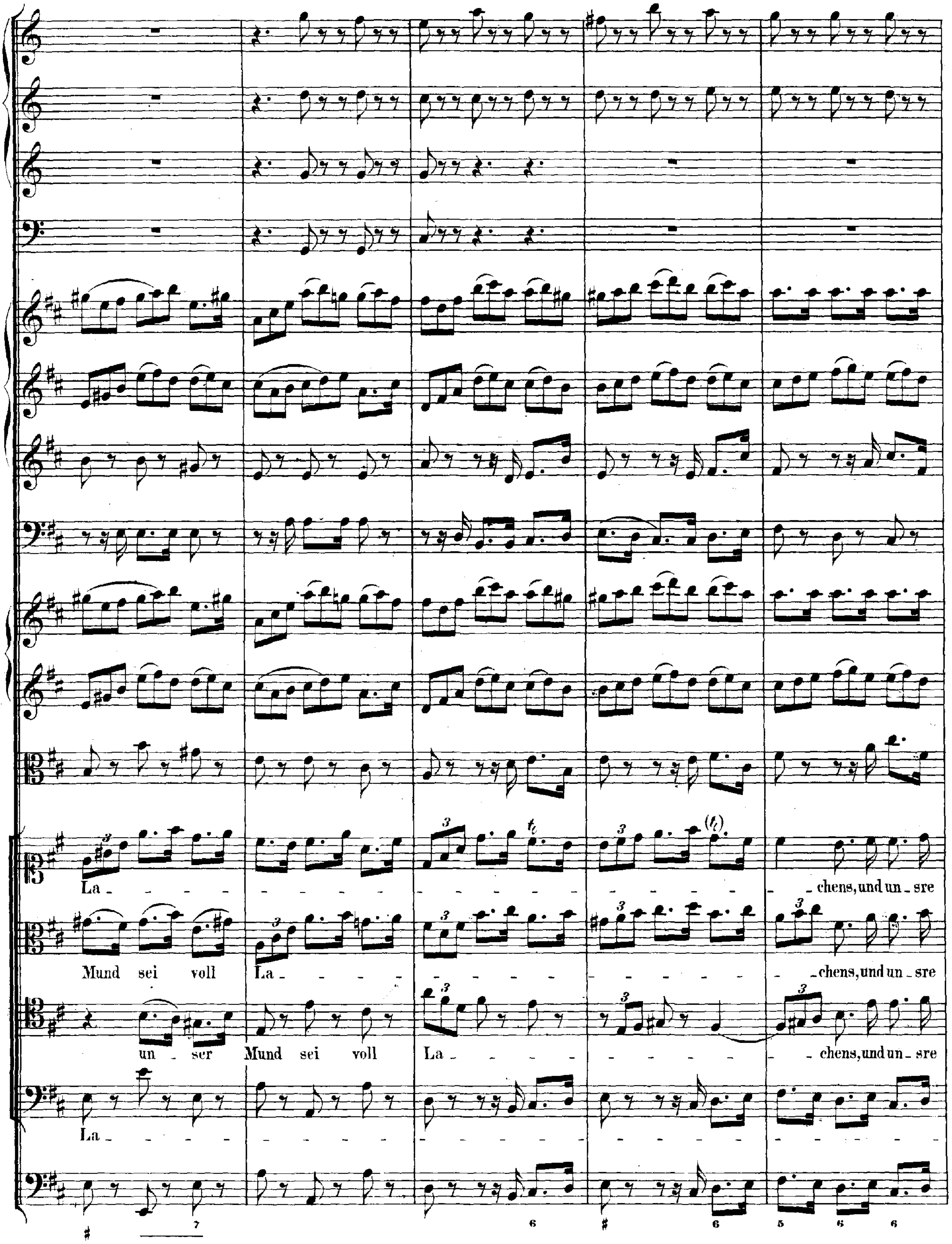

than, an uns ge - - - than, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, der Herr
uns ge - - - than, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, an uns! der Herr hat
than, Gro - sses an uns, Gro - sses an uns! Denn der

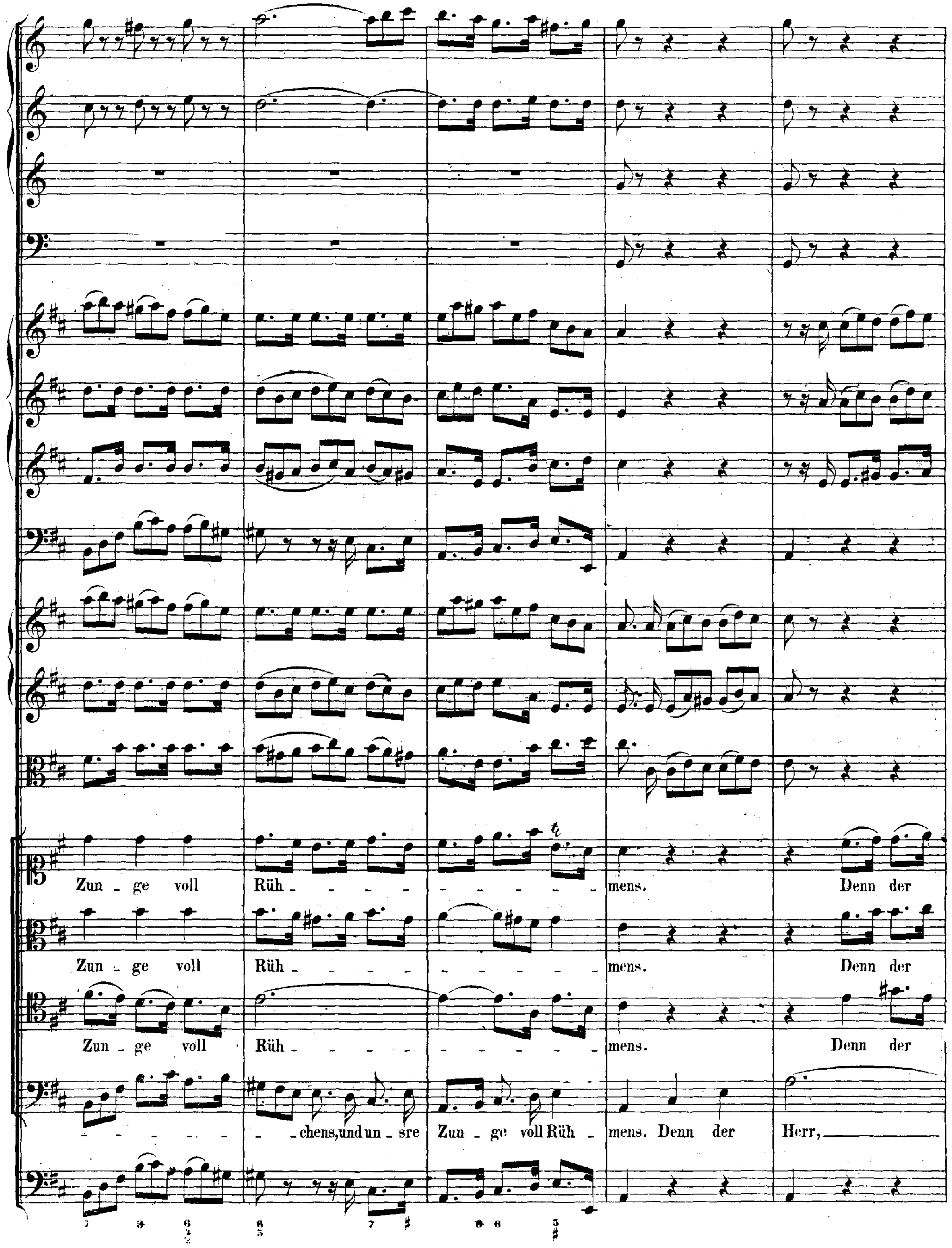

Flauto I. coll' Oboe I.
Flauto II. coll' Oboe II.
hat Gro - sses an uns ge - than, denn der Herr hat Grosses an uns ge -
Gro - sses an uns ge - than, an uns ge - than, denn der Herr hat Grosses an uns ge -
Herr, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, denn der Herr hat Grosses an uns ge -

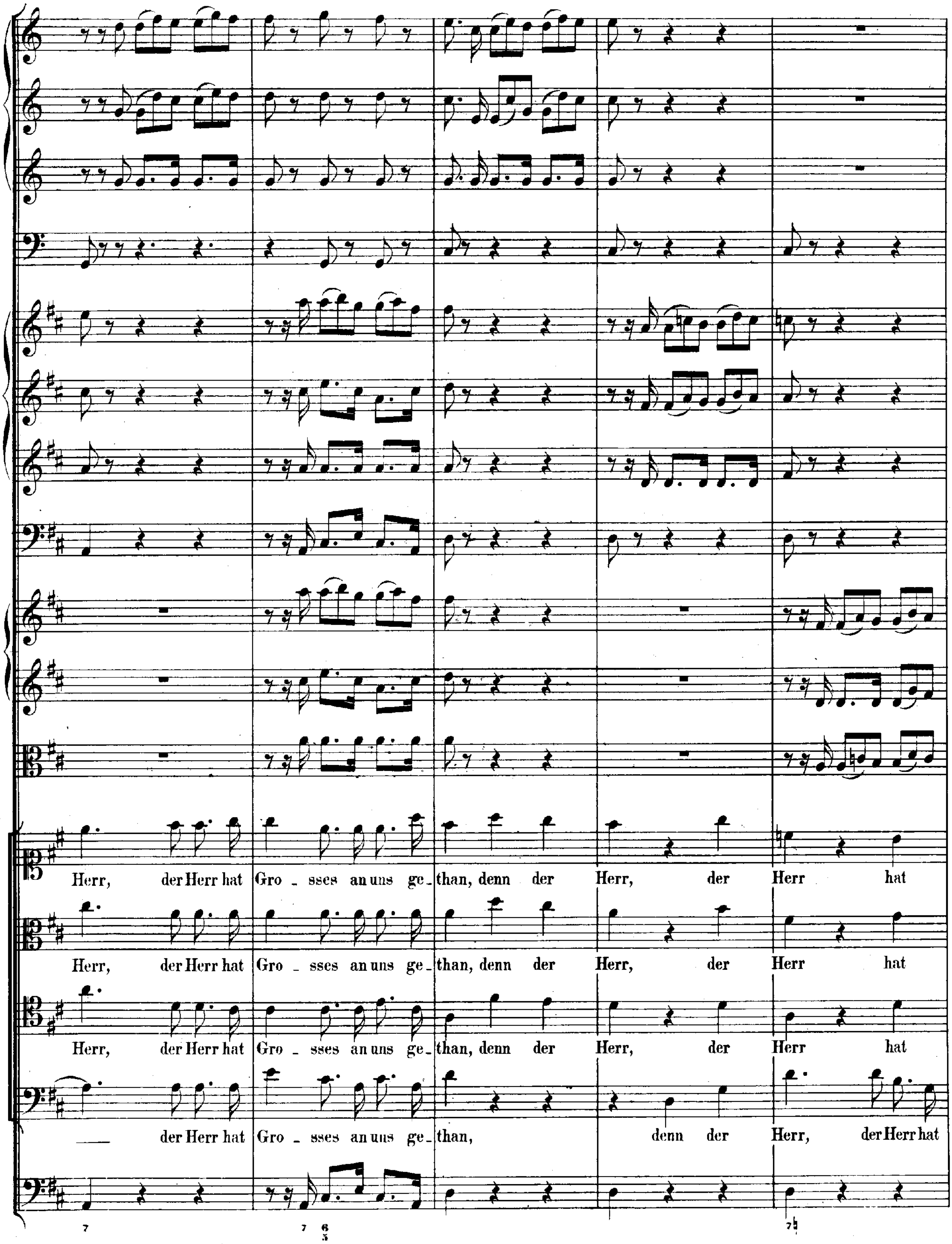

Flauto I. coll' Oboe I.
Flauto II. coll' Oboe II.
Flauto I. II. coll' Oboe I.
forte
forte
forte
(forte)
Tutti.
than, Gro - - - sses an uns, an uns ge - than!
than, Gro - - sses an uns, an uns ge - than! Un - ser Mund sei voll
than, Gro - sses! Gro - sses an uns ge - than! Un - ser Mund sei voll
(6)
7
#


Flauto traverso I.II. sempre coll' Oboe I.
Un _ ser Mund sei voll La _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
La _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ chens, un _ ser
La _ _ _ _ _ _ chens, voll La _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ chens, voll
Un _ ser Mund sei voll La _ _ _ _ _ chens, un _ ser
5 6 6 6 6 6 2 6 5 6 4 6 4 2

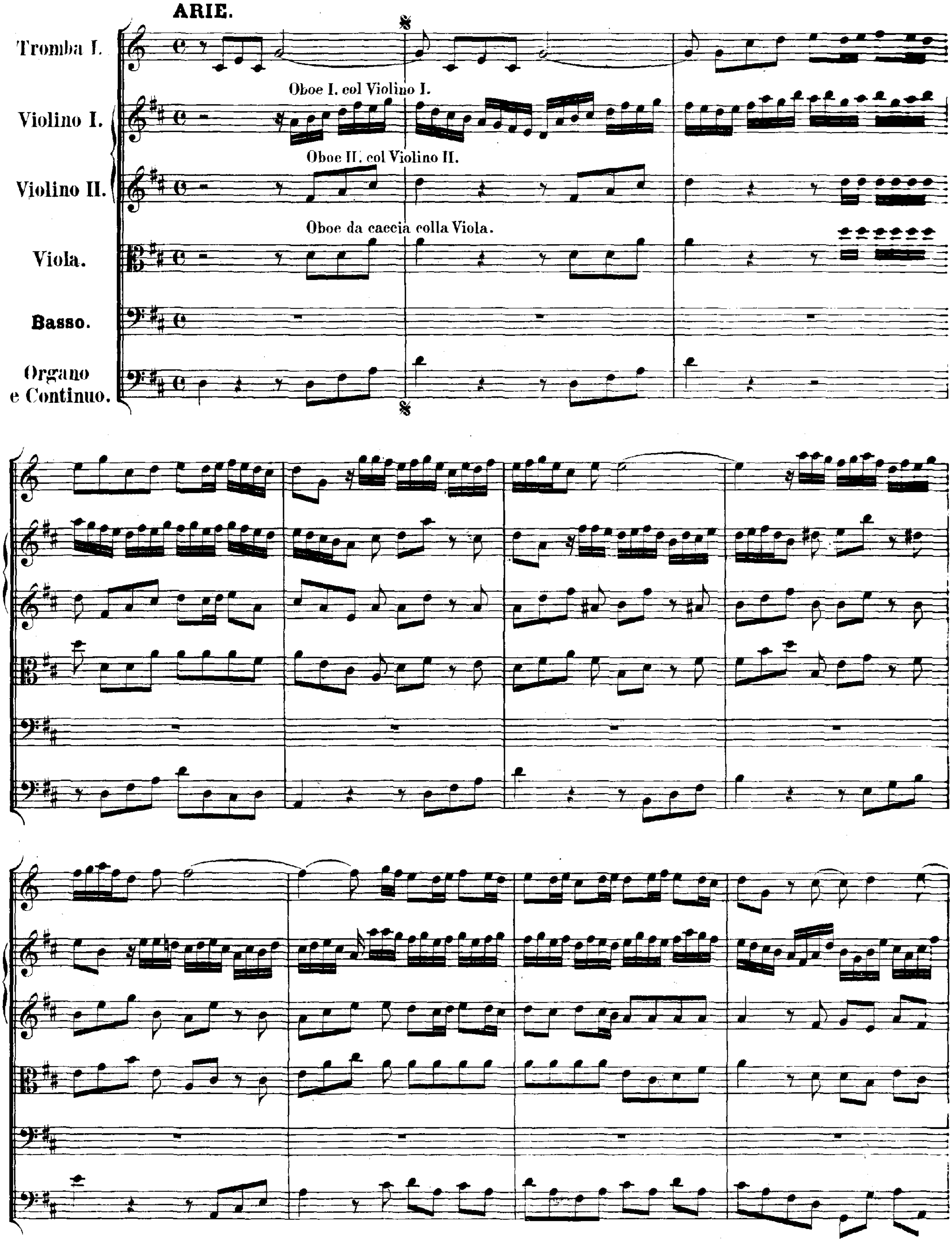

chens, sei voll La _chens, un_ser Mund sei voll
Mund sei voll La_ _chens, un_ser
La_ _chens,
Mund sei voll La_ _chens, un_ser Mund sei voll

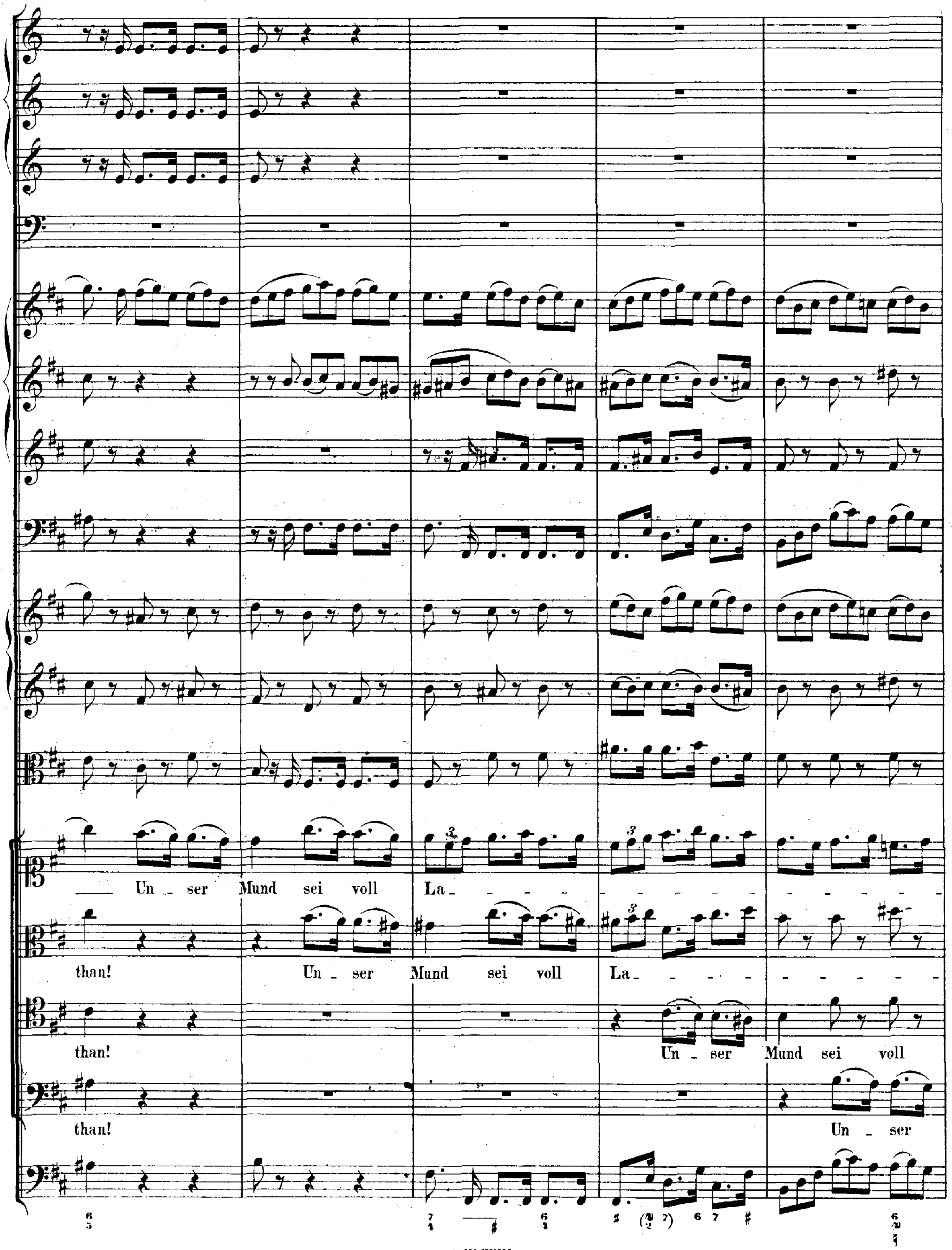

La - - - - - - - - - - - - - - - - chens, und un - sre
Mund sei voll La - - - - - - - - - - - - - chens, und un - sre
un - ser Mund sei voll La - - - - - - - - - - chens, und un - sre
La -

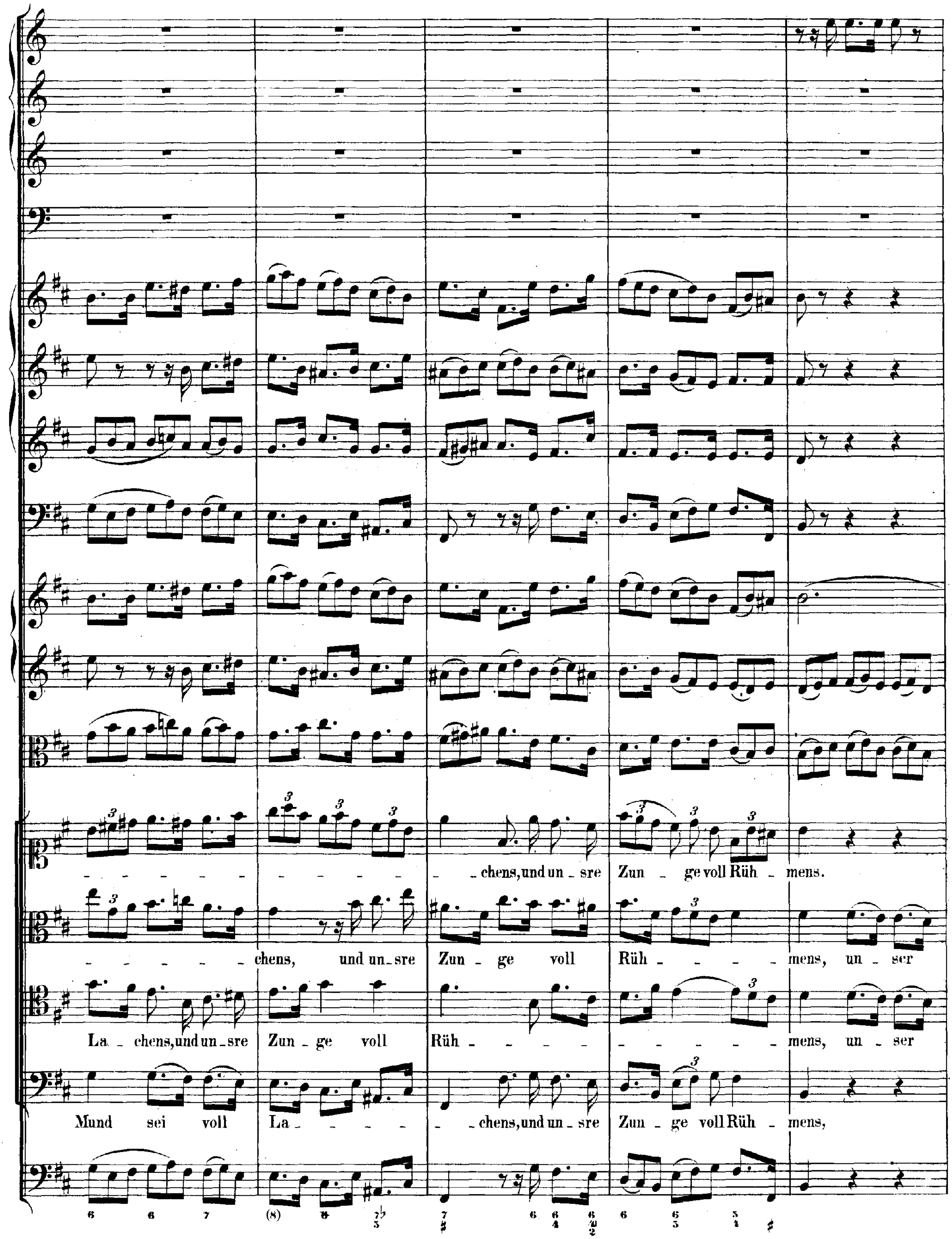

Zun - ge voll Rüh - - - - - - - - - - - mens. Denn der
Zun - ge voll Rüh - - - - - - - - - - - mens. Denn der
Zun - ge voll Rüh - - - - - - - - - - - mens. Denn der
- - - - - - - chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh - mens. Denn der Herr,
7 5 6 4 2 6 5 7 ♯ 6 6 5 ♯

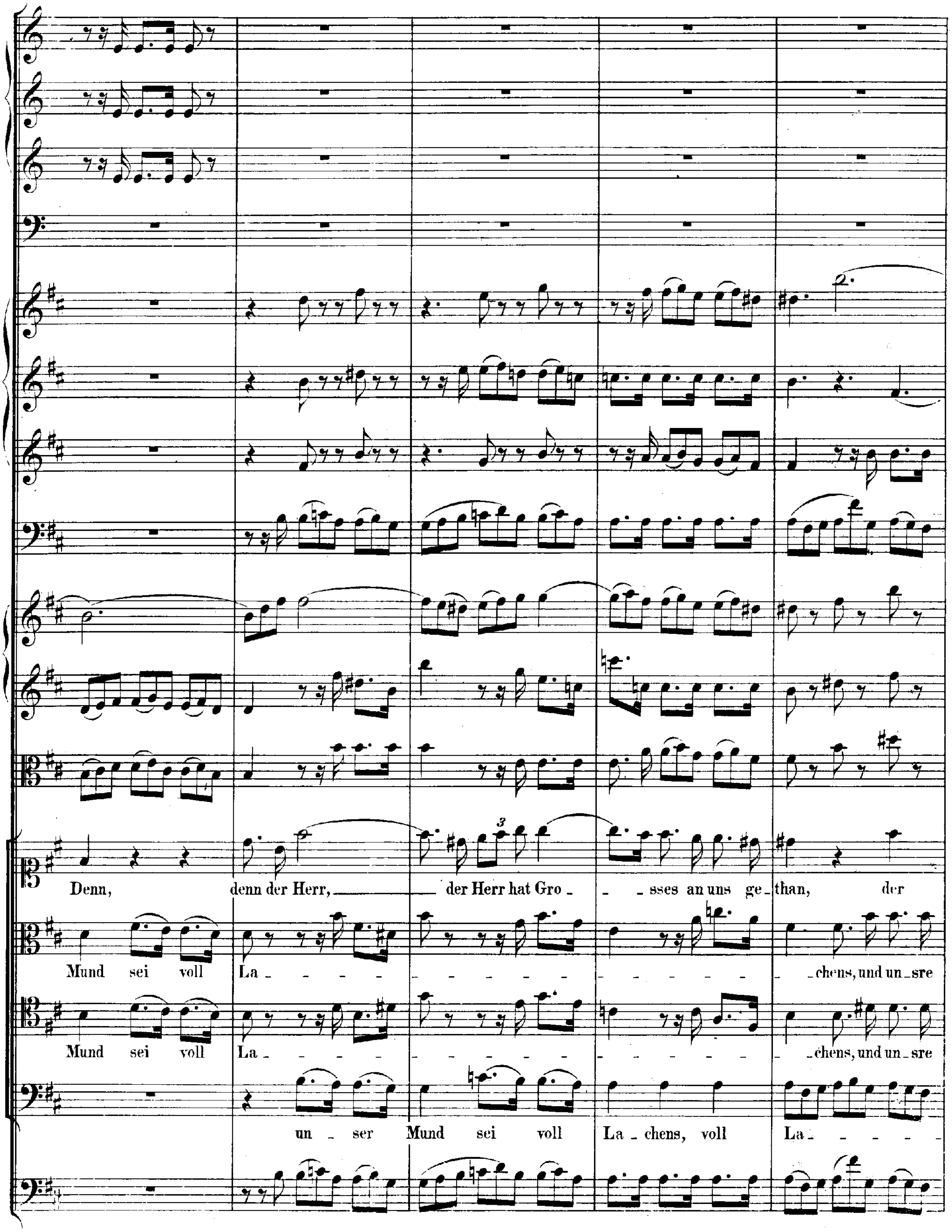

Herr, der Herr hat Gro _ sses an uns ge _ than, denn der Herr, der Herr hat
Herr, der Herr hat Gro _ sses an uns ge _ than, denn der Herr, der Herr hat
Herr, der Herr hat Gro _ sses an uns ge _ than, denn der Herr, der Herr hat
der Herr hat Gro _ sses an uns ge _ than, denn der Herr, der Herr hat

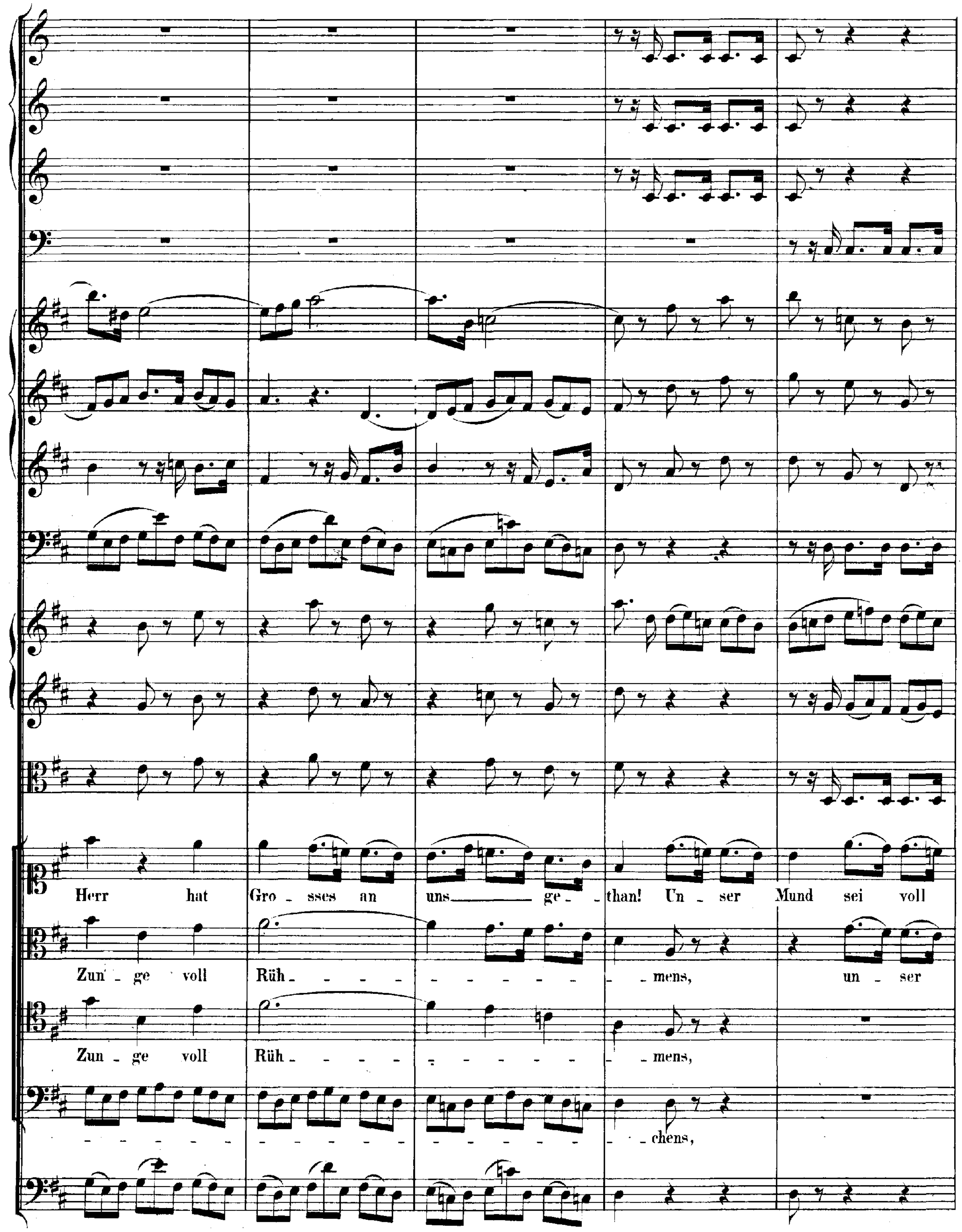
ARIE.

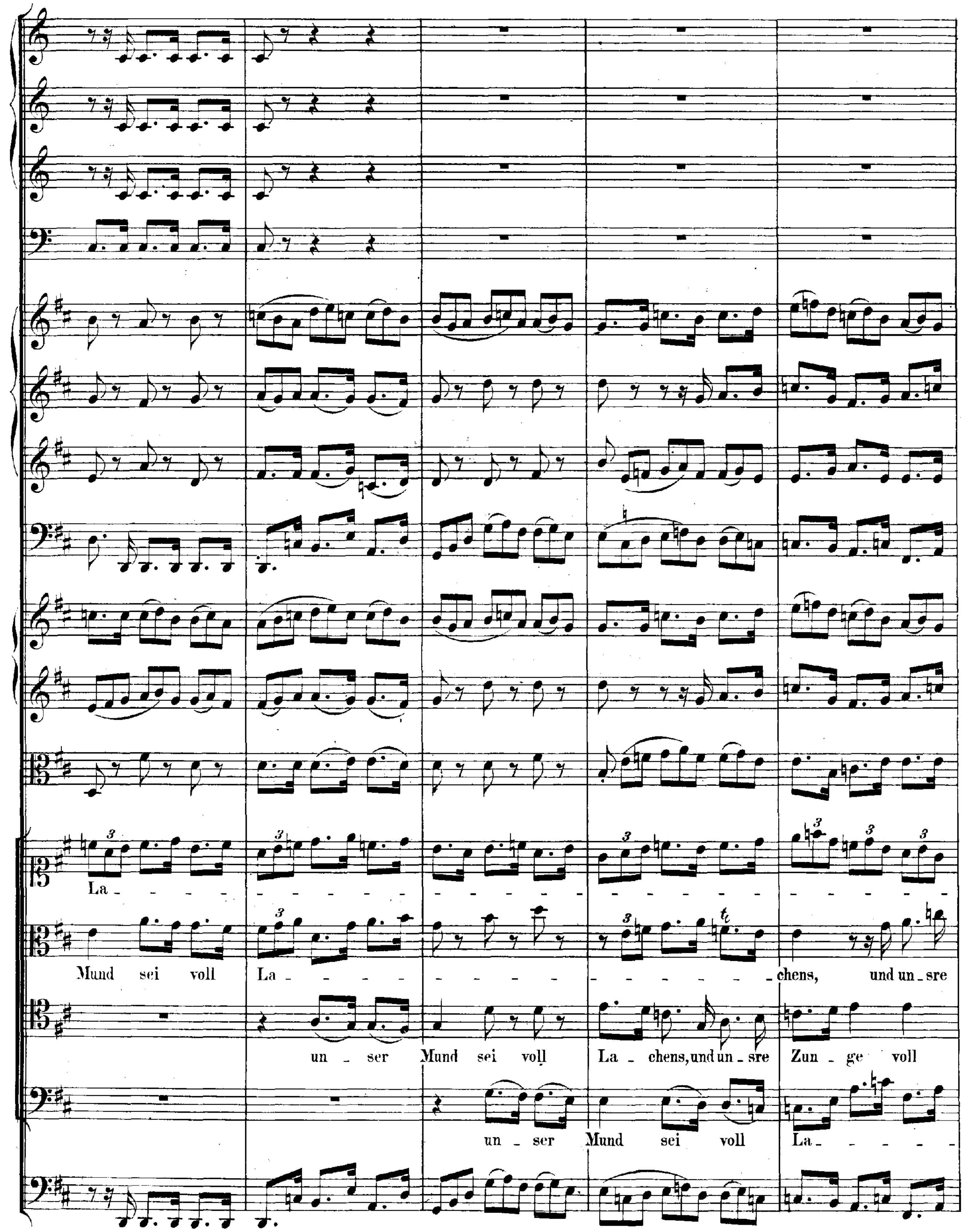

Tromba I.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Organo e Continuo.
Oboe I. col Violino I.
Oboe II. col Violino II.
Oboe da caccia colla Viola.

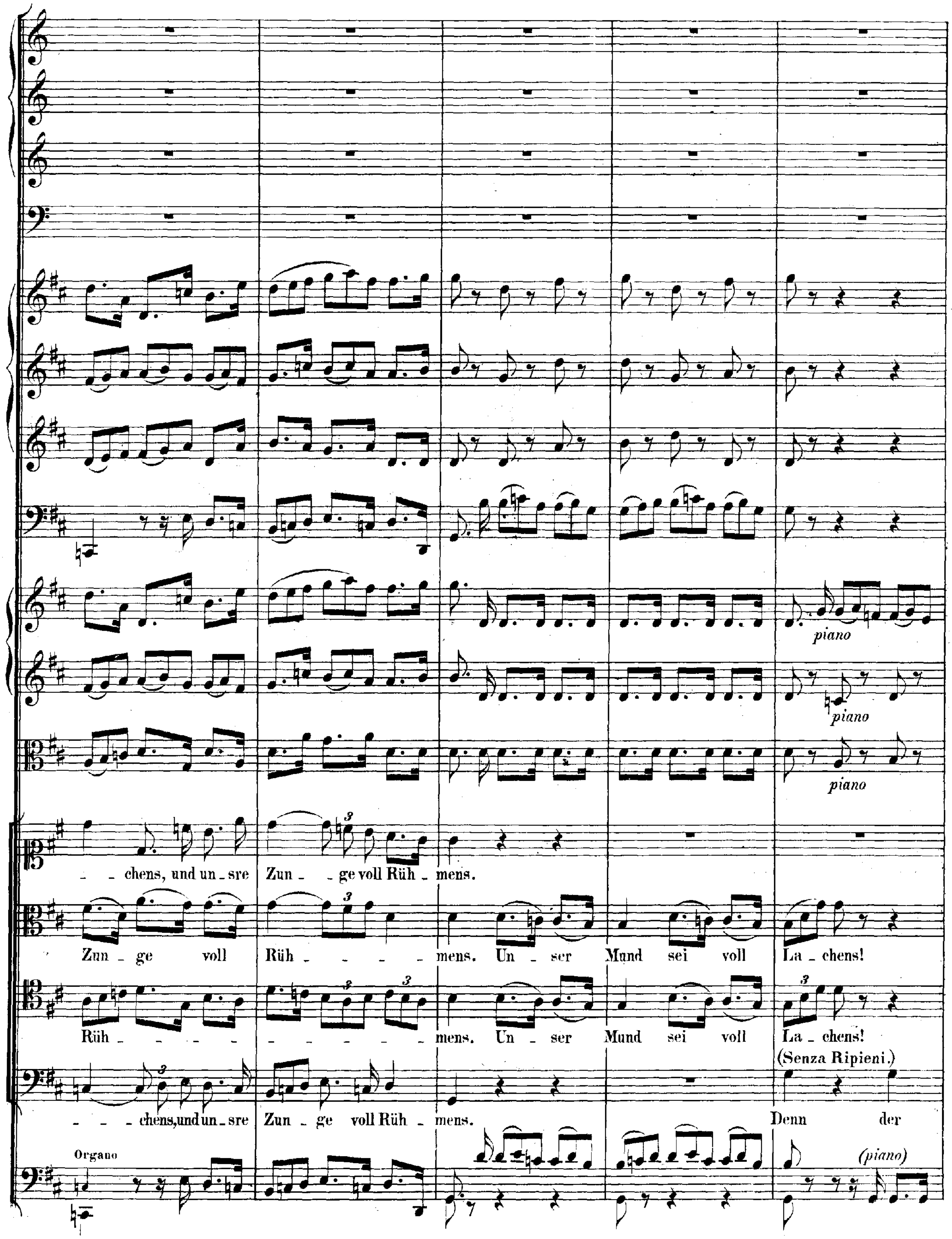

Un - ser Mund sei voll La -
than! Un - ser Mund sei voll La -
than! Un - ser Mund sei voll
than! Un - ser

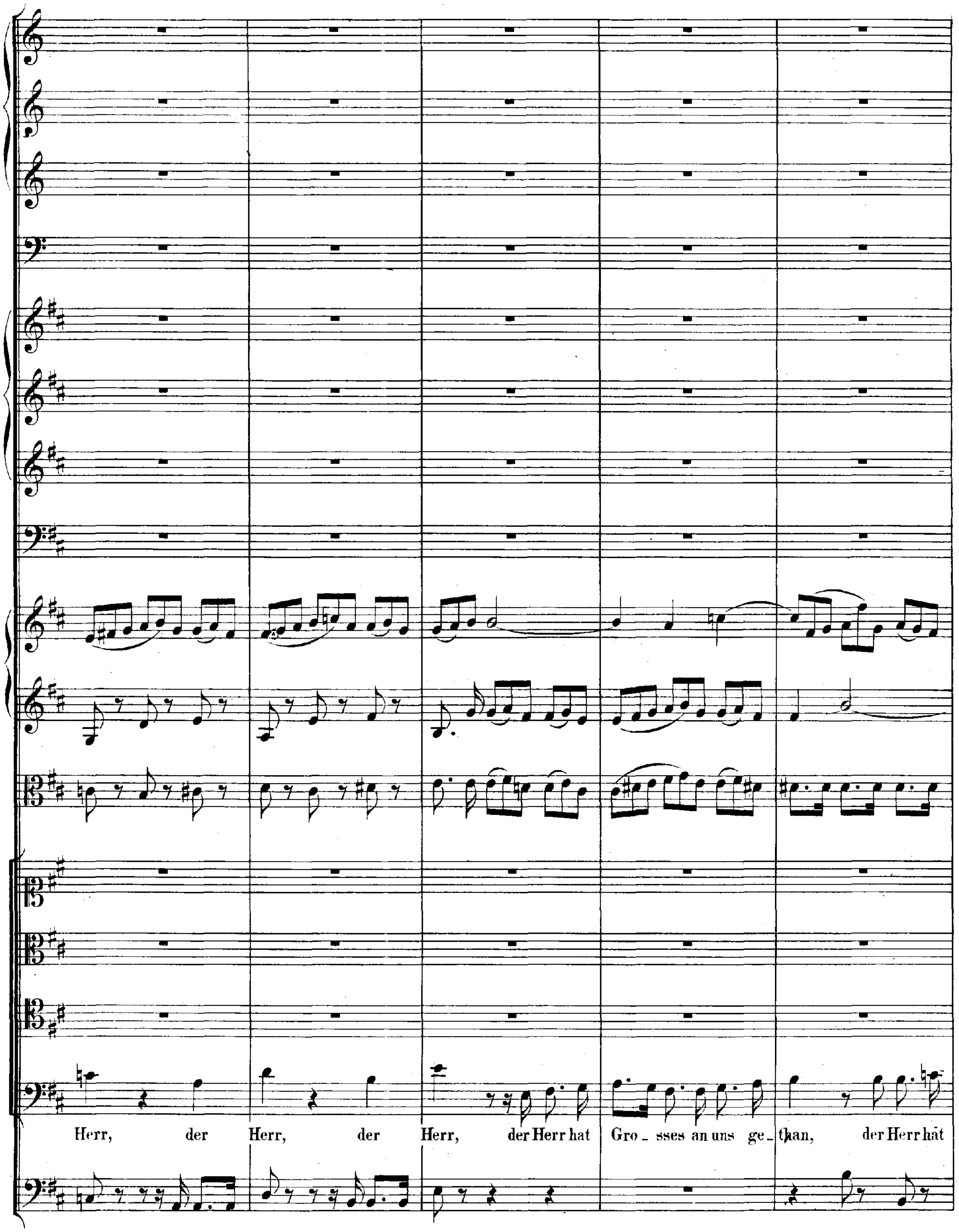

chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh - mens.
chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh - mens, un - ser
La - chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh - mens, un - ser
Mund sei voll La - chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh - mens,
6 6 7 (8) 8 7♭ 5 7 ♯ 6 6 4 6 4 2 6 6 5 5 4 ♯

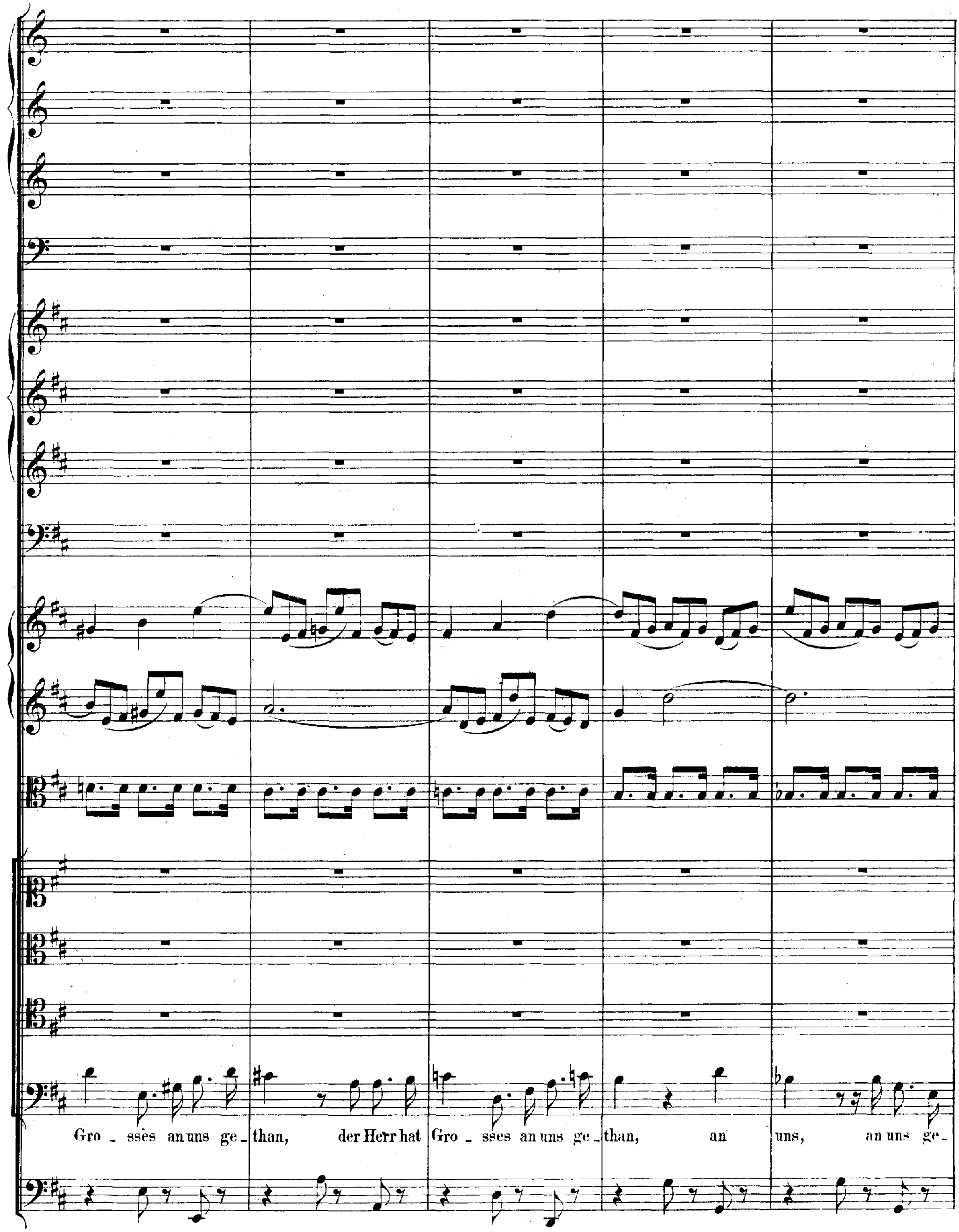

Denn, denn der Herr, der Herr hat Gro_ _sses an uns ge_ than, der
Mund sei voll La_ _chens, und un_sre
Mund sei voll La_ _chens, und un_sre
un_ser Mund sei voll La_chens, voll La_

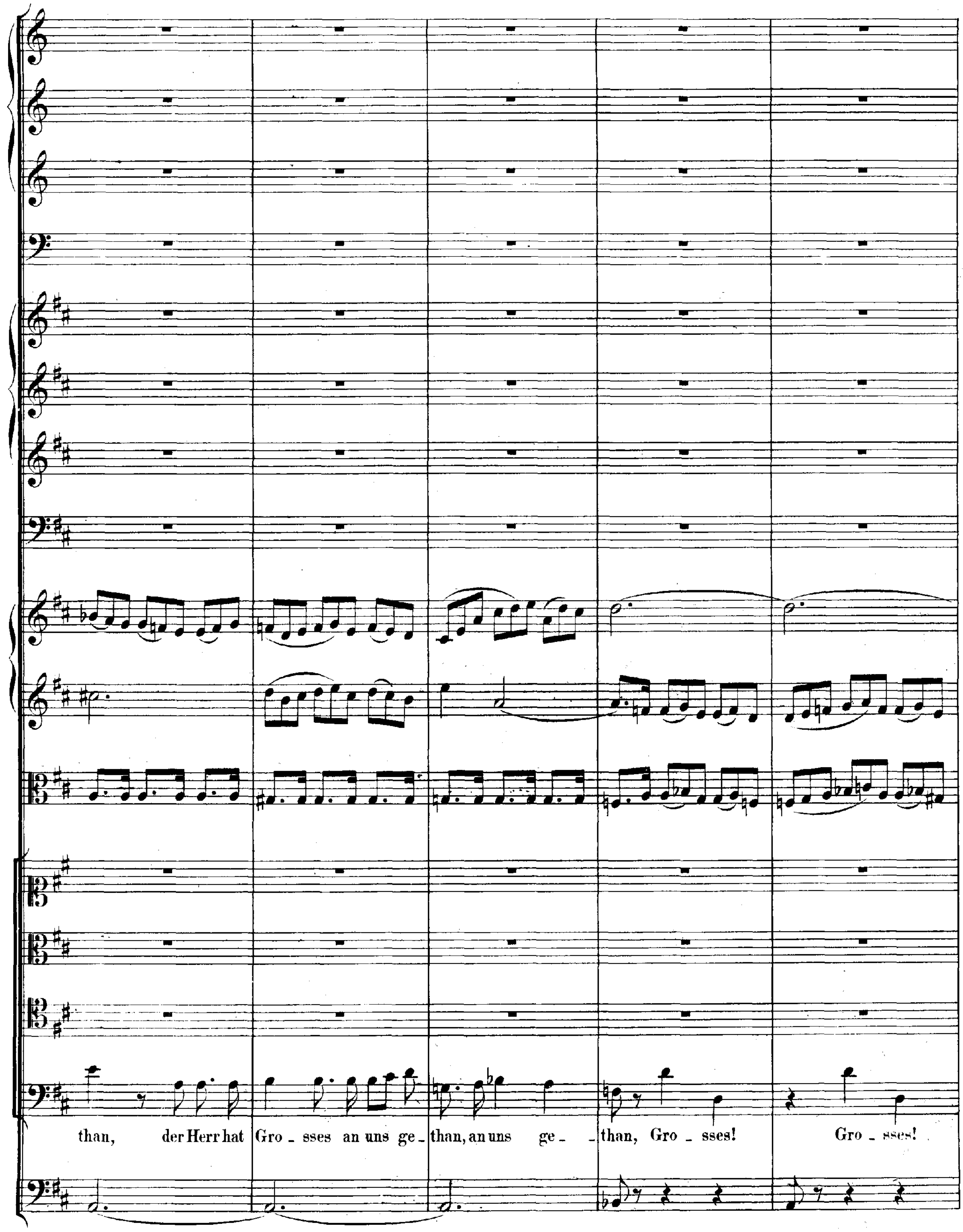

Herr hat Gros - ses an uns ge - than! Un - ser Mund sei voll
Zun - ge voll Rüh - mens, un - ser
Zun - ge voll Rüh - mens,
chens,

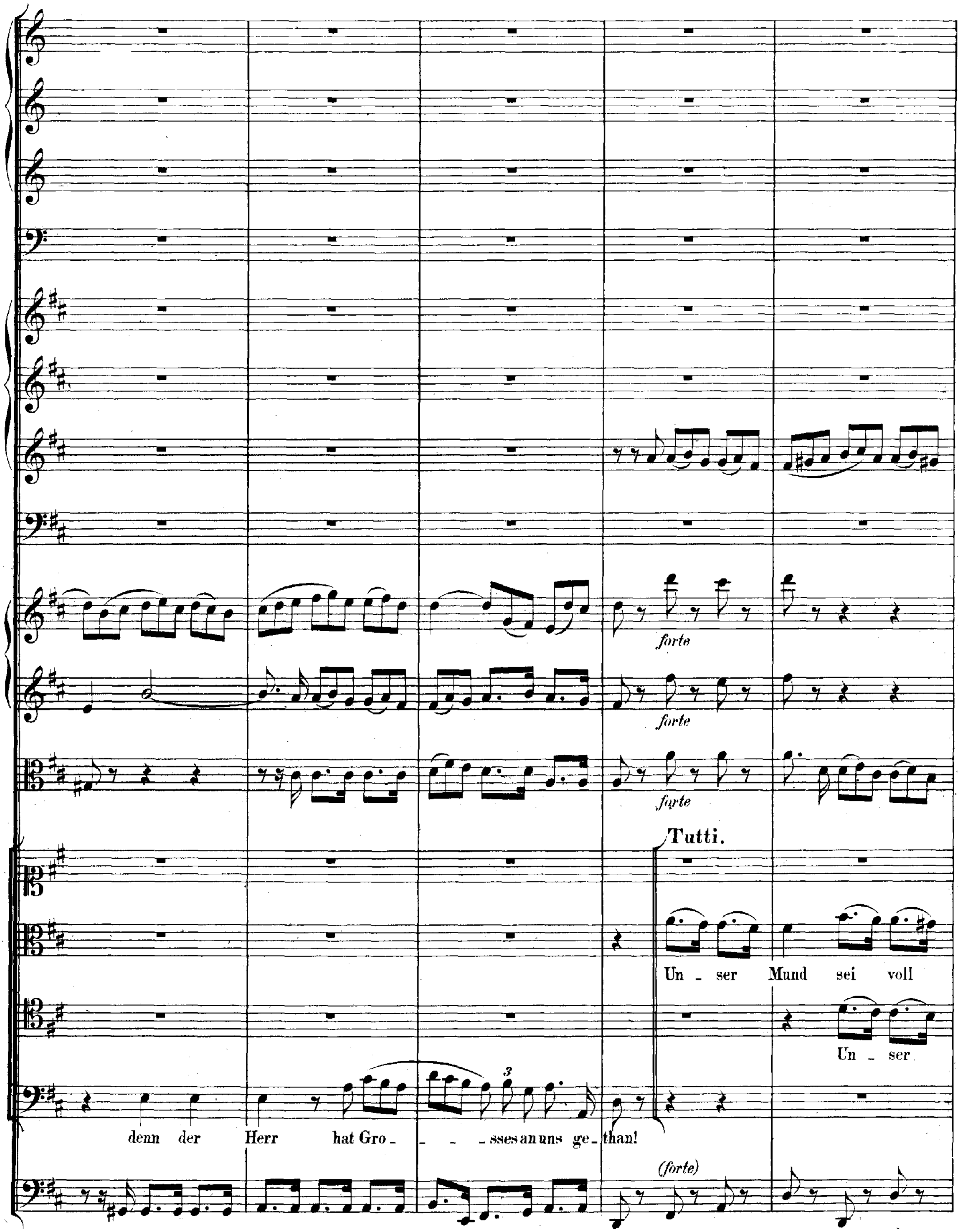

La
Mund sei voll La chens, und un-sre
un - ser Mund sei voll La - chens, und un - sre Zun - ge voll
un - ser Mund sei voll La

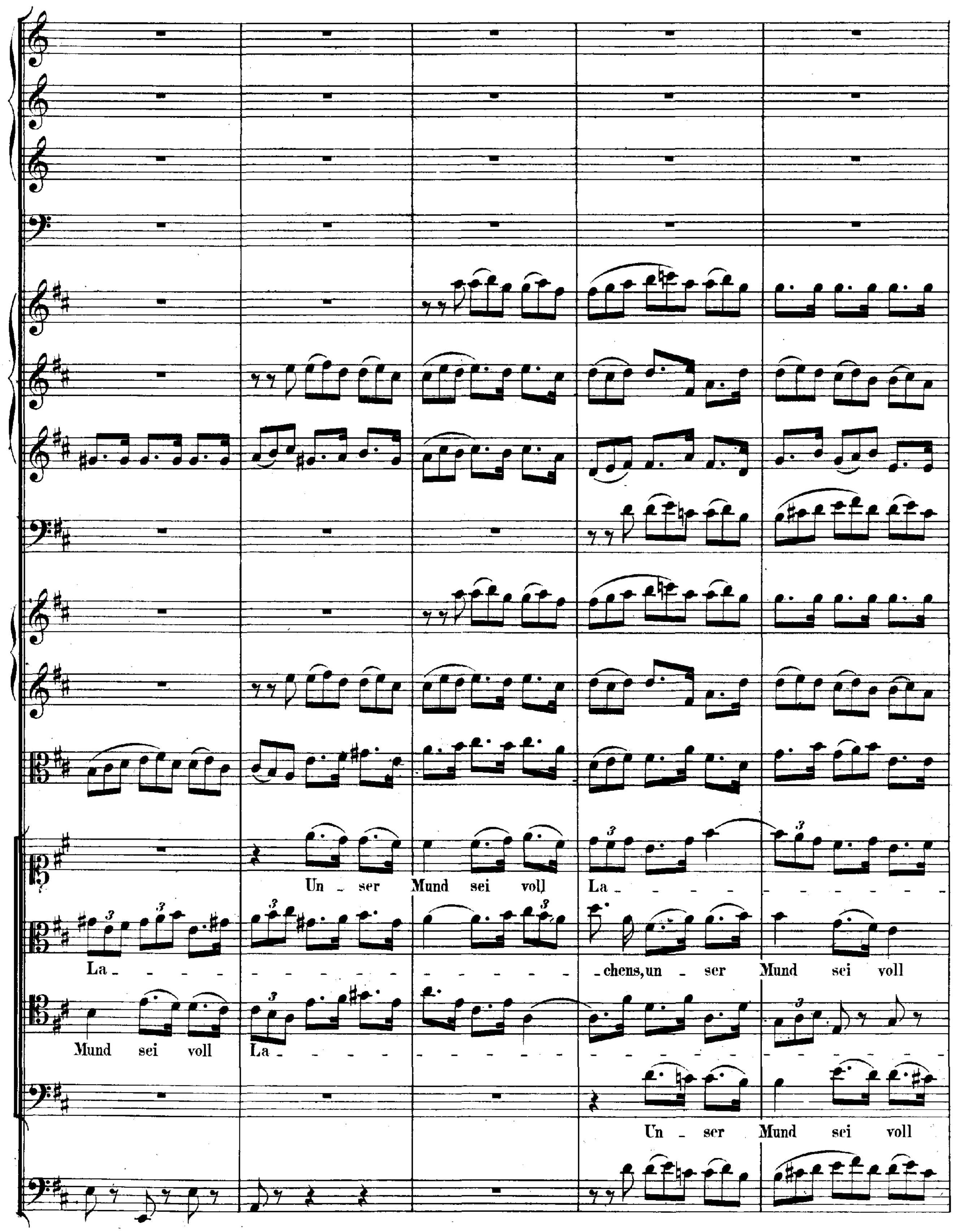

piano
piano
piano
– chens, und un – sre Zun – – ge voll Rüh – mens.
Zun – ge voll Rüh – – – – – mens. Un – ser Mund sei voll La – chens!
Rüh – – – – – – – – – – – – mens. Un – ser Mund sei voll La – chens!
(Senza Ripieni.)
– – chens, und un – sre Zun – ge voll Rüh – mens. Denn der
Organo
(piano)

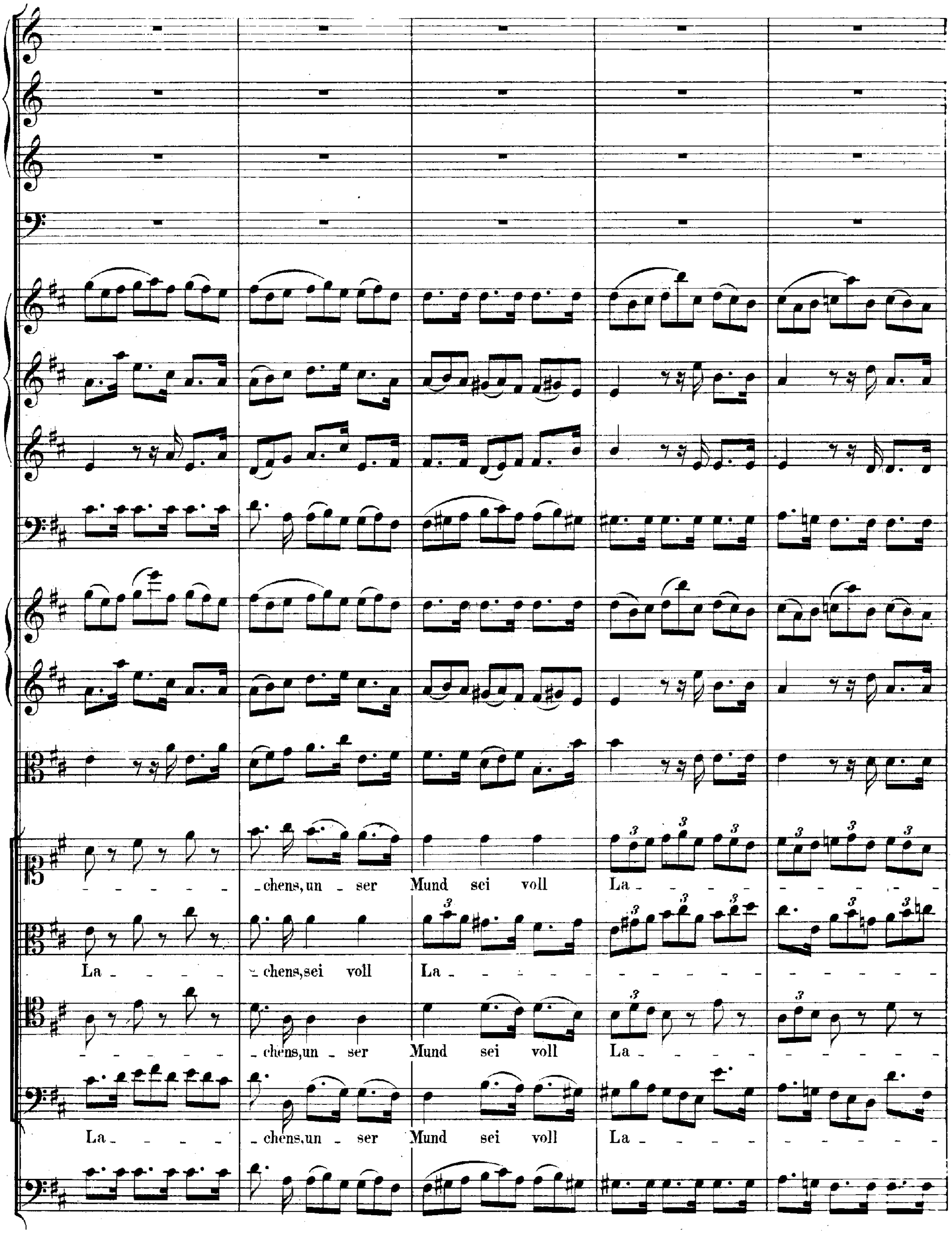

Herr, der Herr, der Herr, der Herr hat Gro _ sses an uns ge _ than, der Herr hat

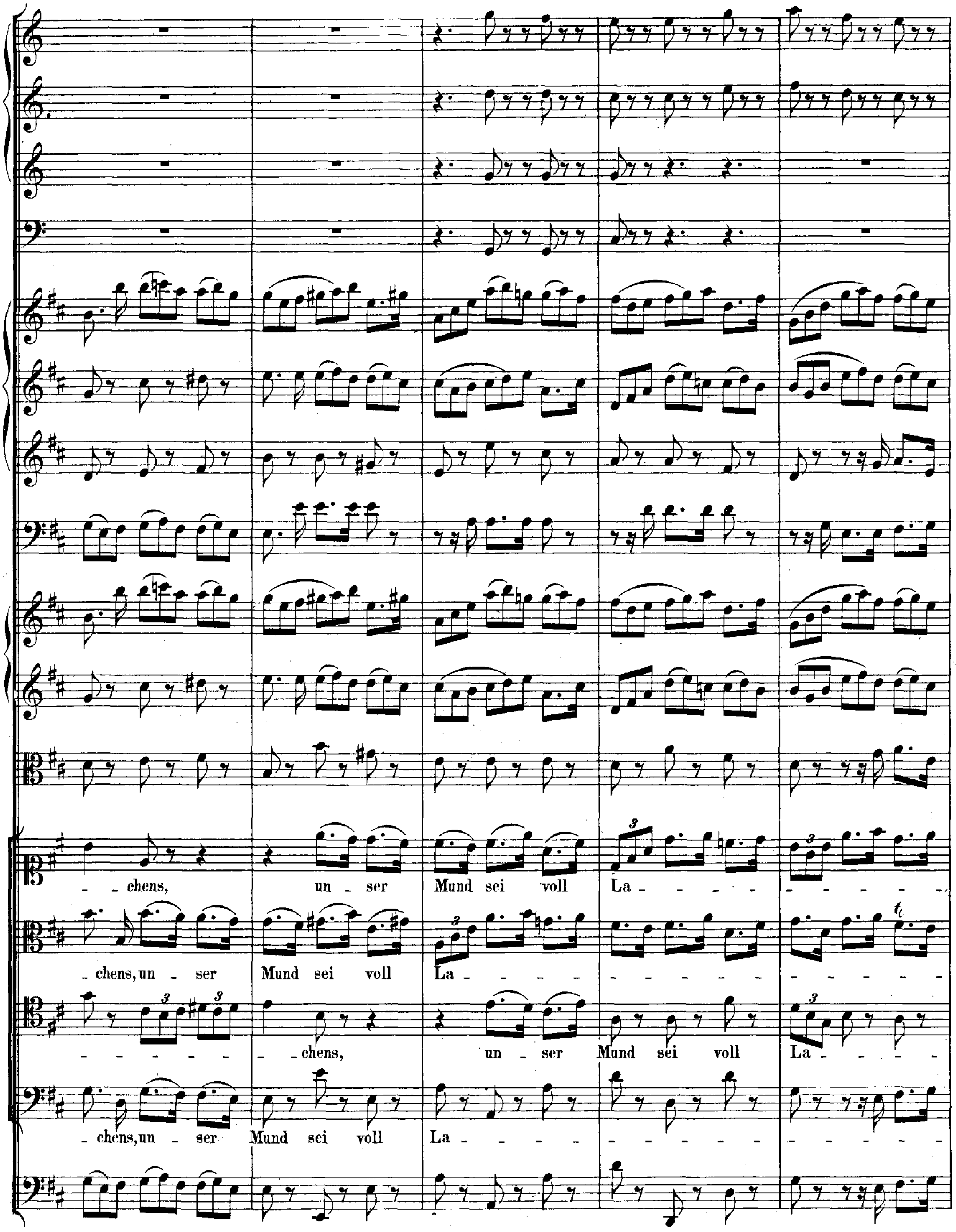

Gro _ sses an uns ge _ than, der Herr hat Gro _ sses an uns ge _ than, an uns, an uns ge _

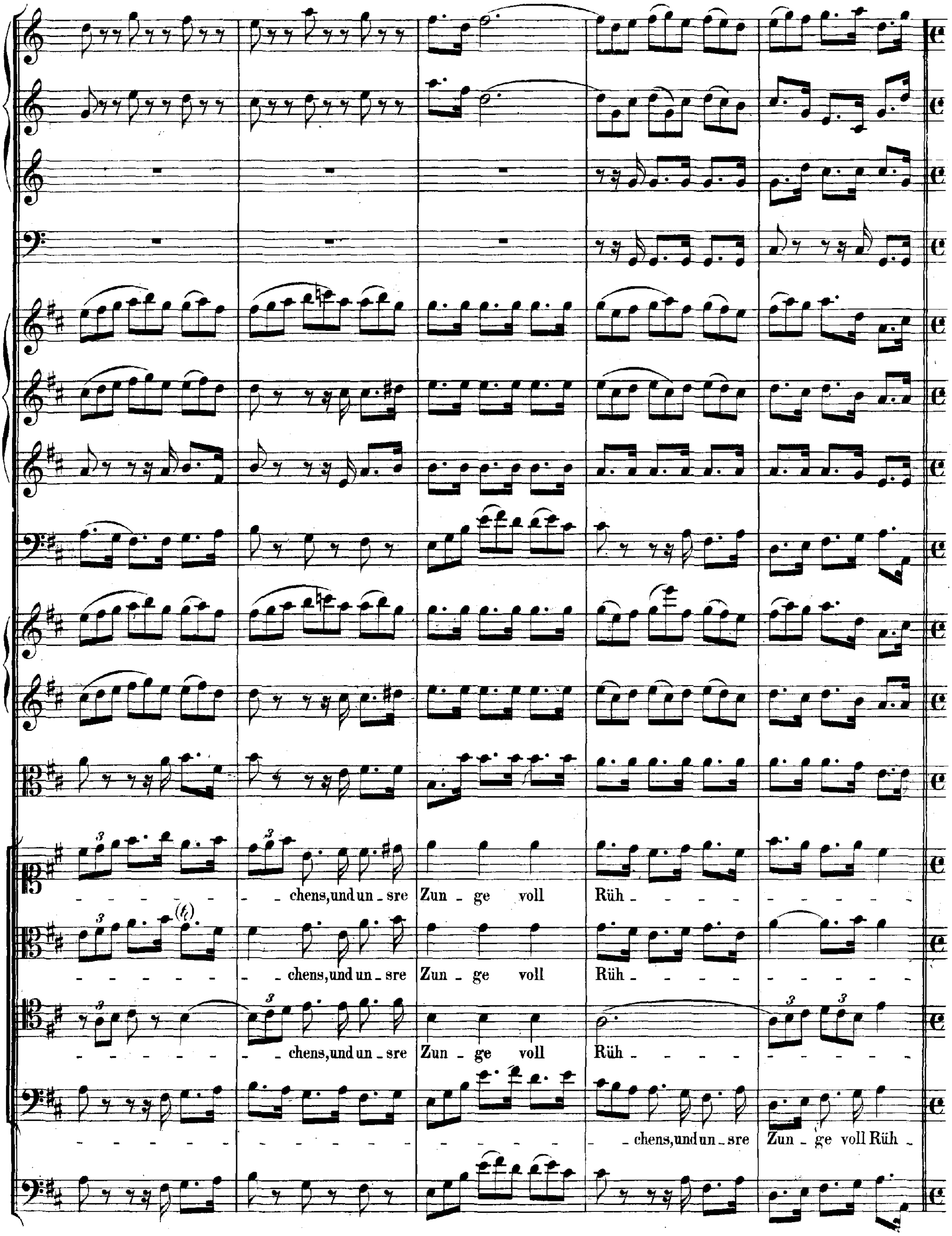

than, der Herr hat
Gro _ sses an uns ge _
than, an uns ge _
_ than, Gro _ sses!
Gro _ sses!

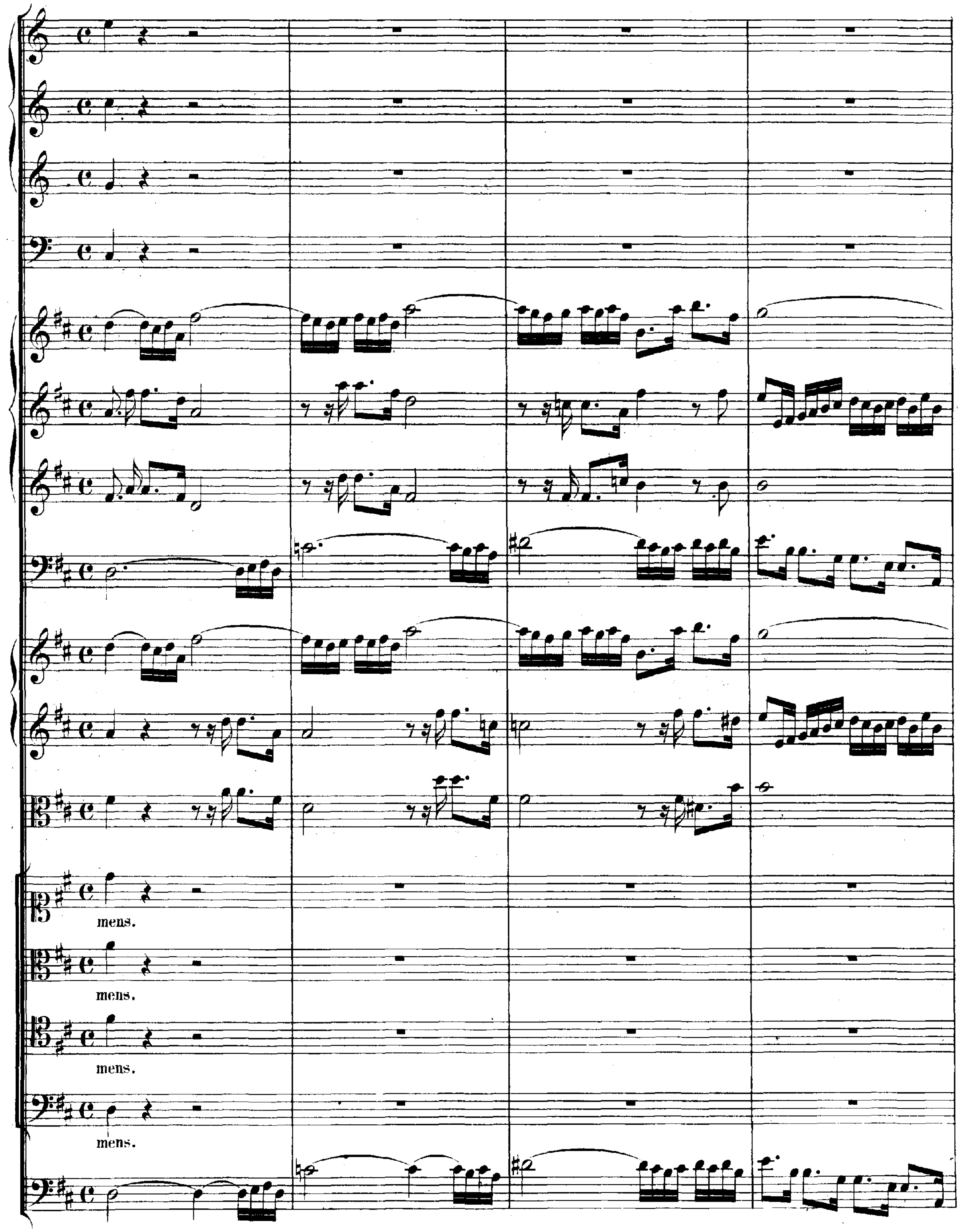

forte
forte
forte
Tutti.
Un - ser Mund sei voll
Un - ser
denn der Herr hat Gro - - sses an uns ge - than!
(forte)

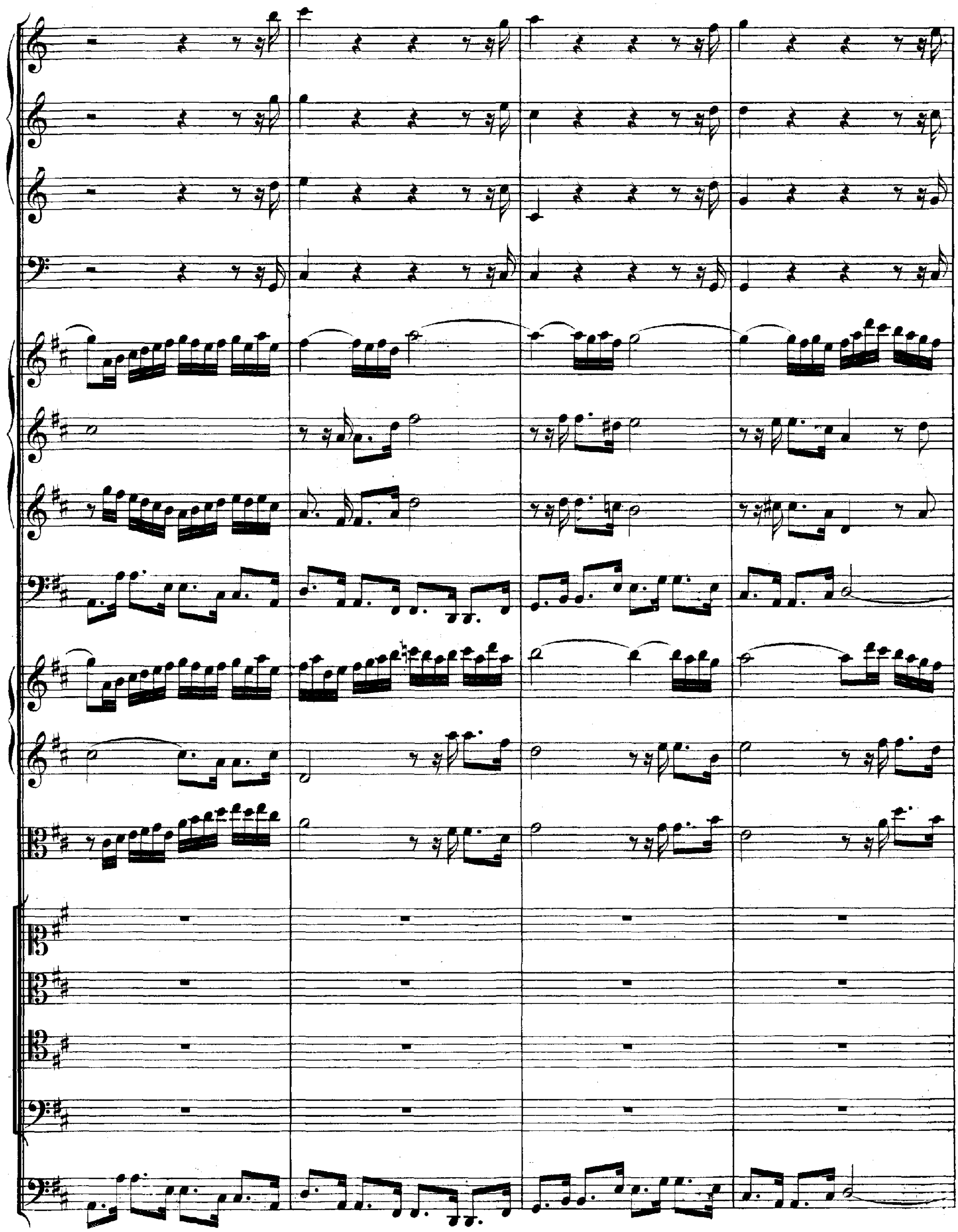

Un _ ser Mund sei voll La _
La _ chens, un _ ser Mund sei voll
Mund sei voll La _
Un _ ser Mund sei voll

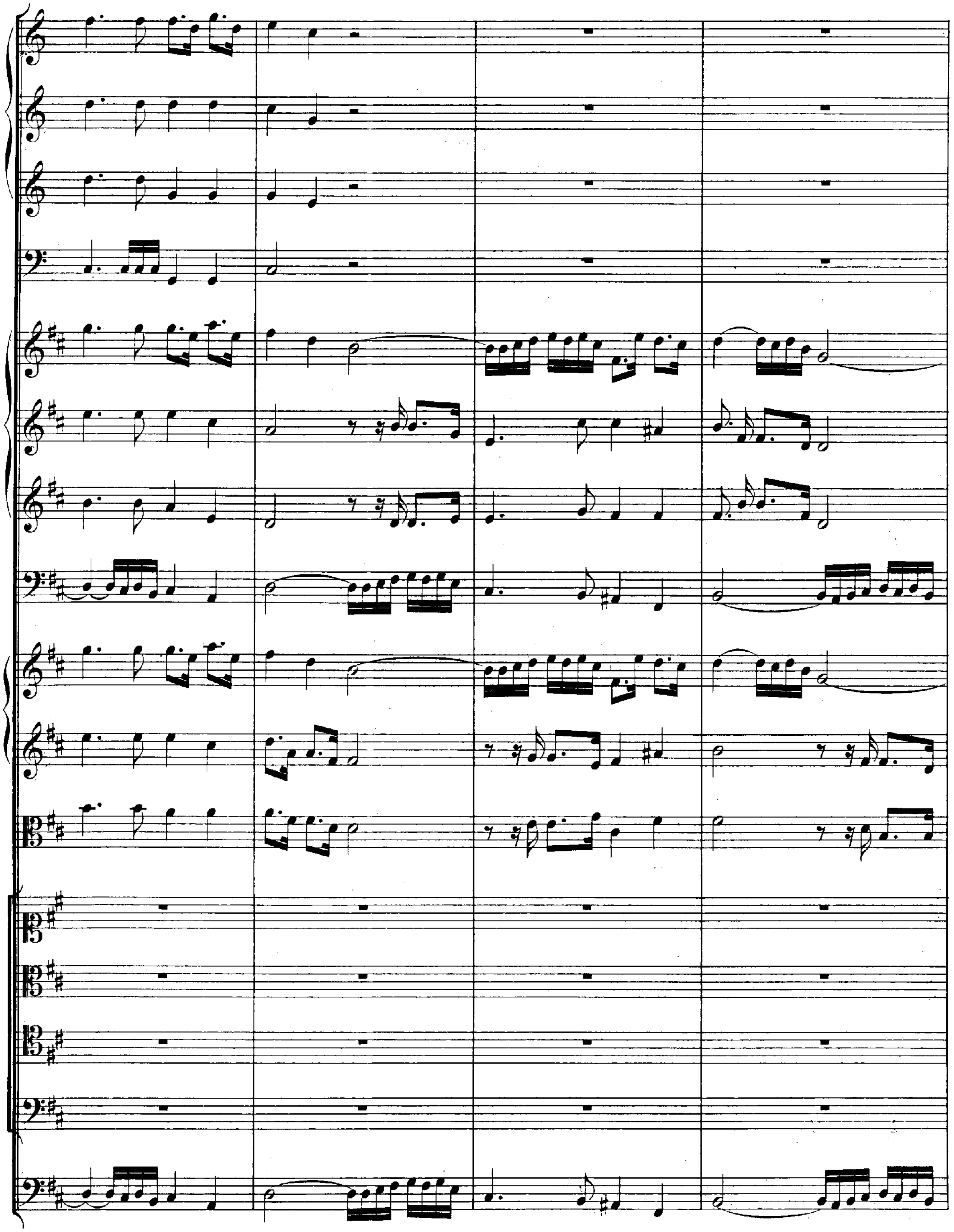

chens, un - ser Mund sei voll La -
La - chens, sei voll La -
chens, un - ser Mund sei voll La -
La - chens, un - ser Mund sei voll La -

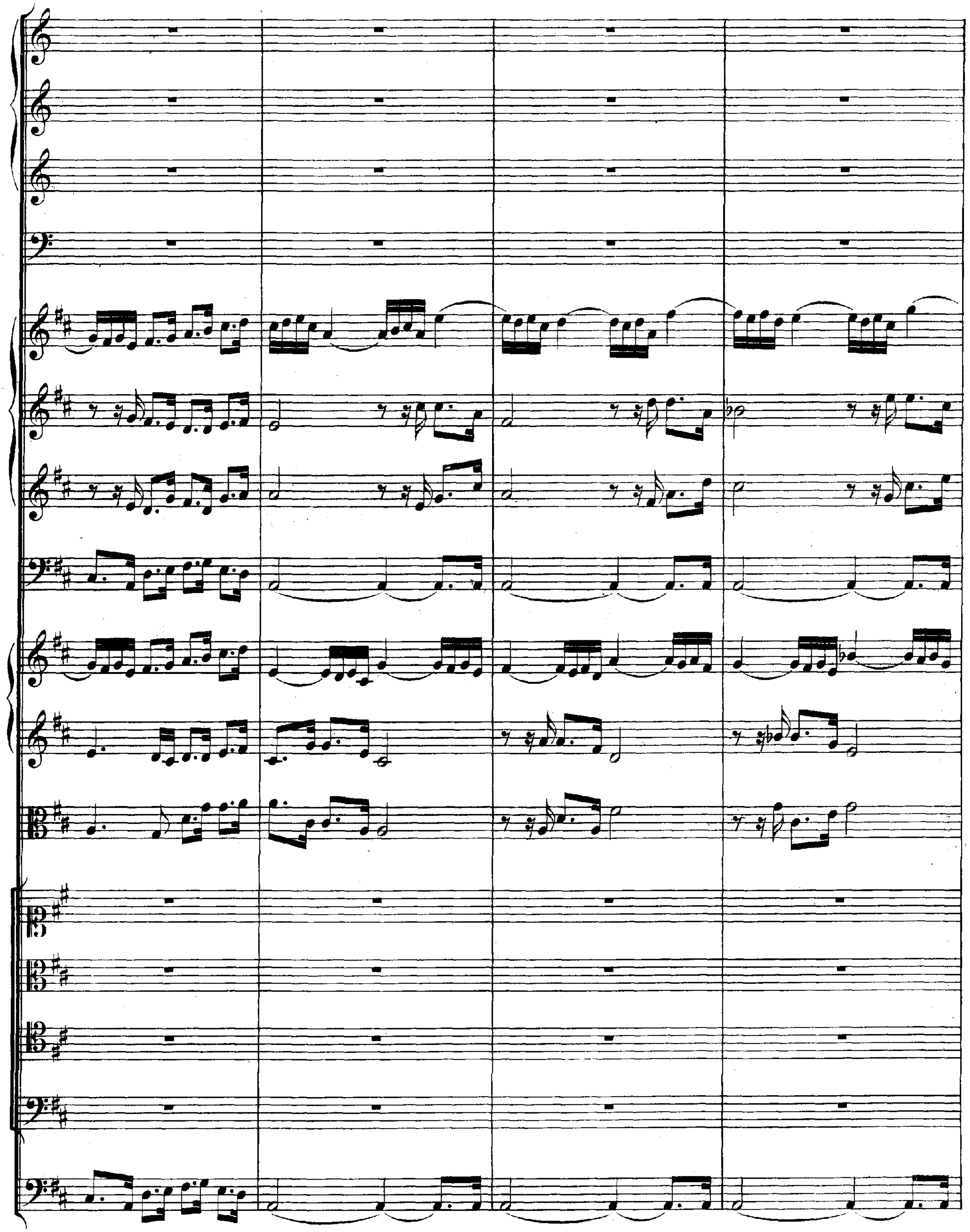

- chens, un - ser Mund sei voll La - - - - - - - - - -
- chens, un - ser Mund sei voll La - - - - - - - - - -
- - - - - - - chens, un - ser Mund sei voll La - - - -
- chens, un - ser Mund sei voll La - - - - - - - - - -

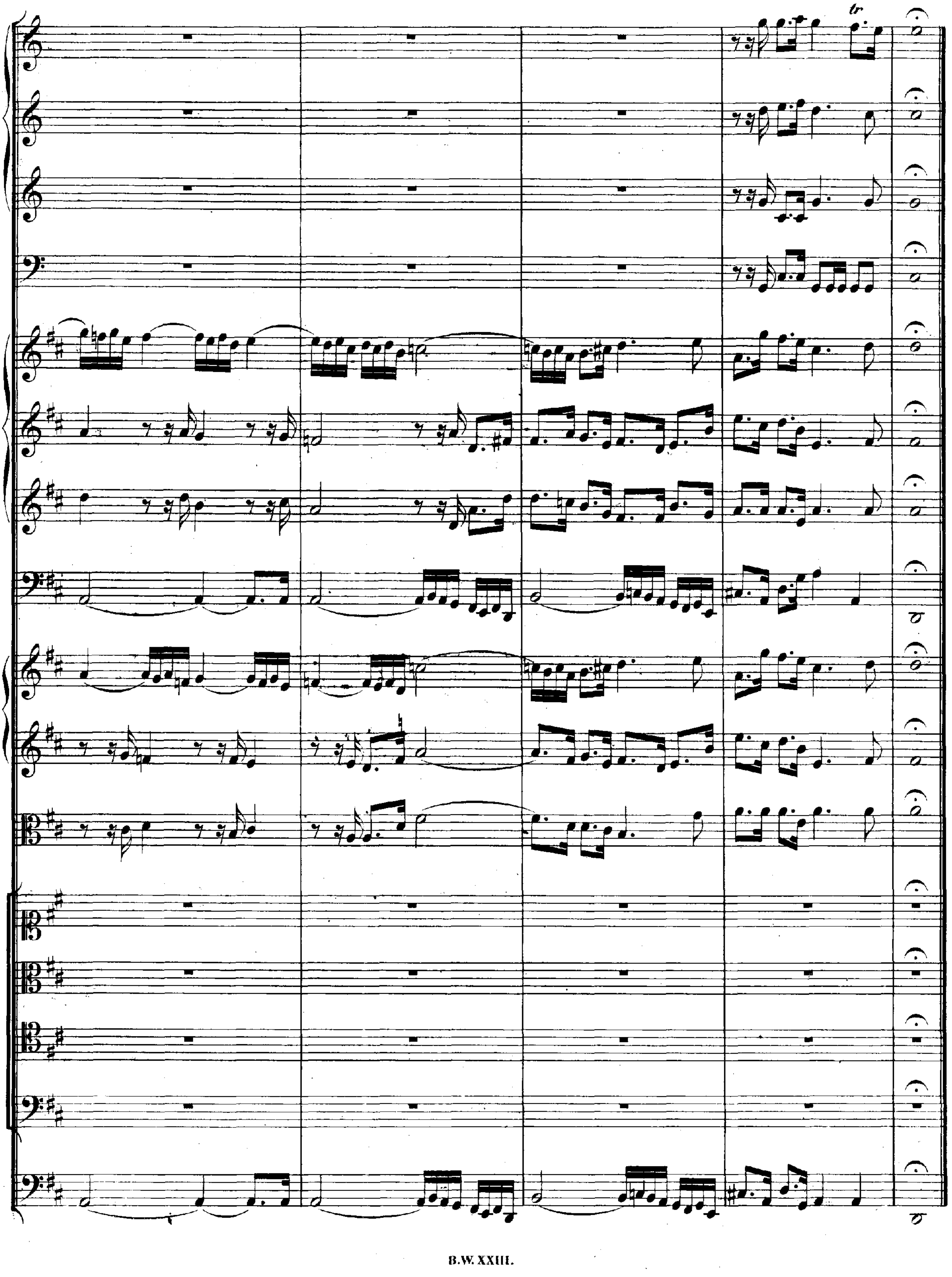

chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh -
chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh -
chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh -
chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh -


mens.
mens.
mens.
mens.

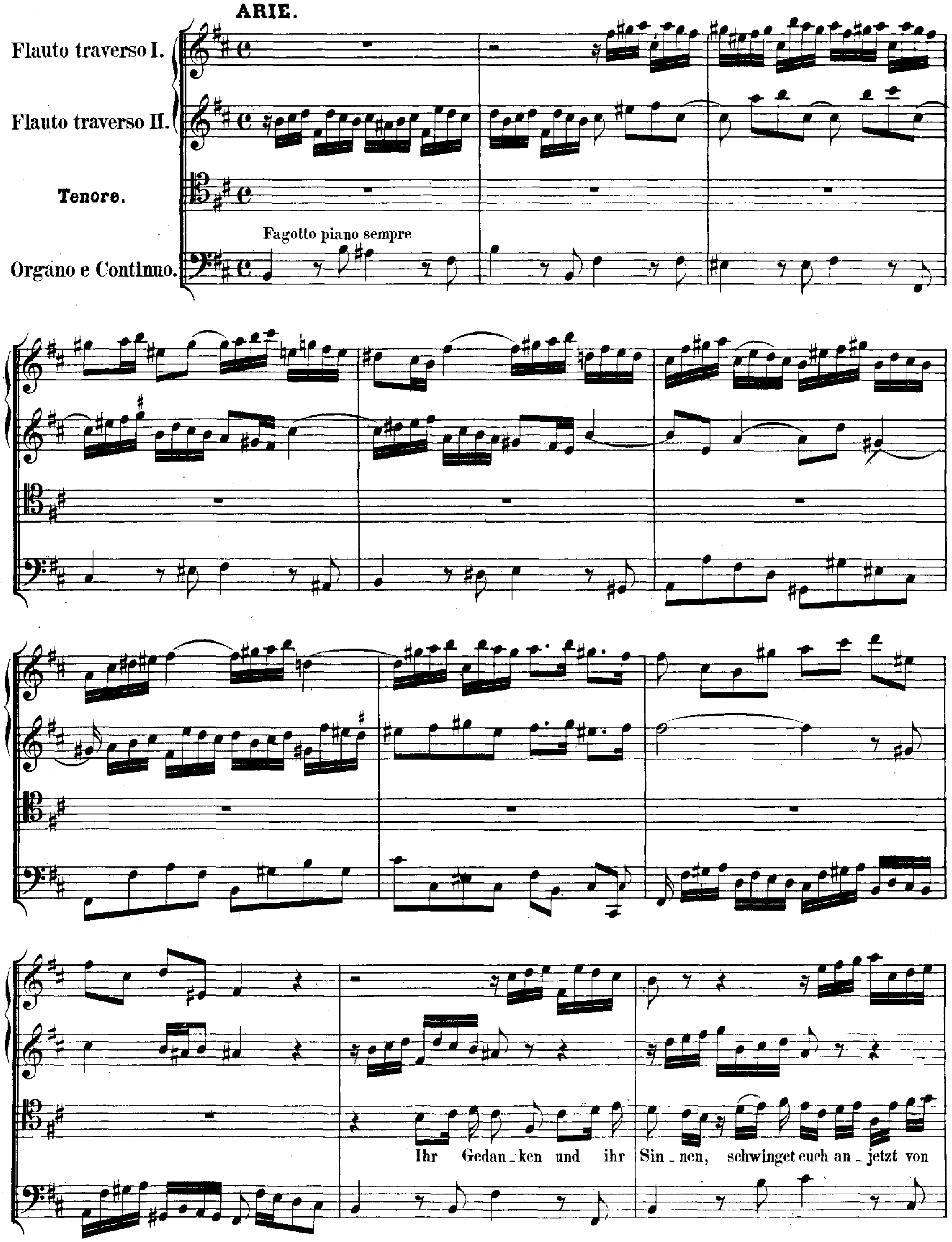


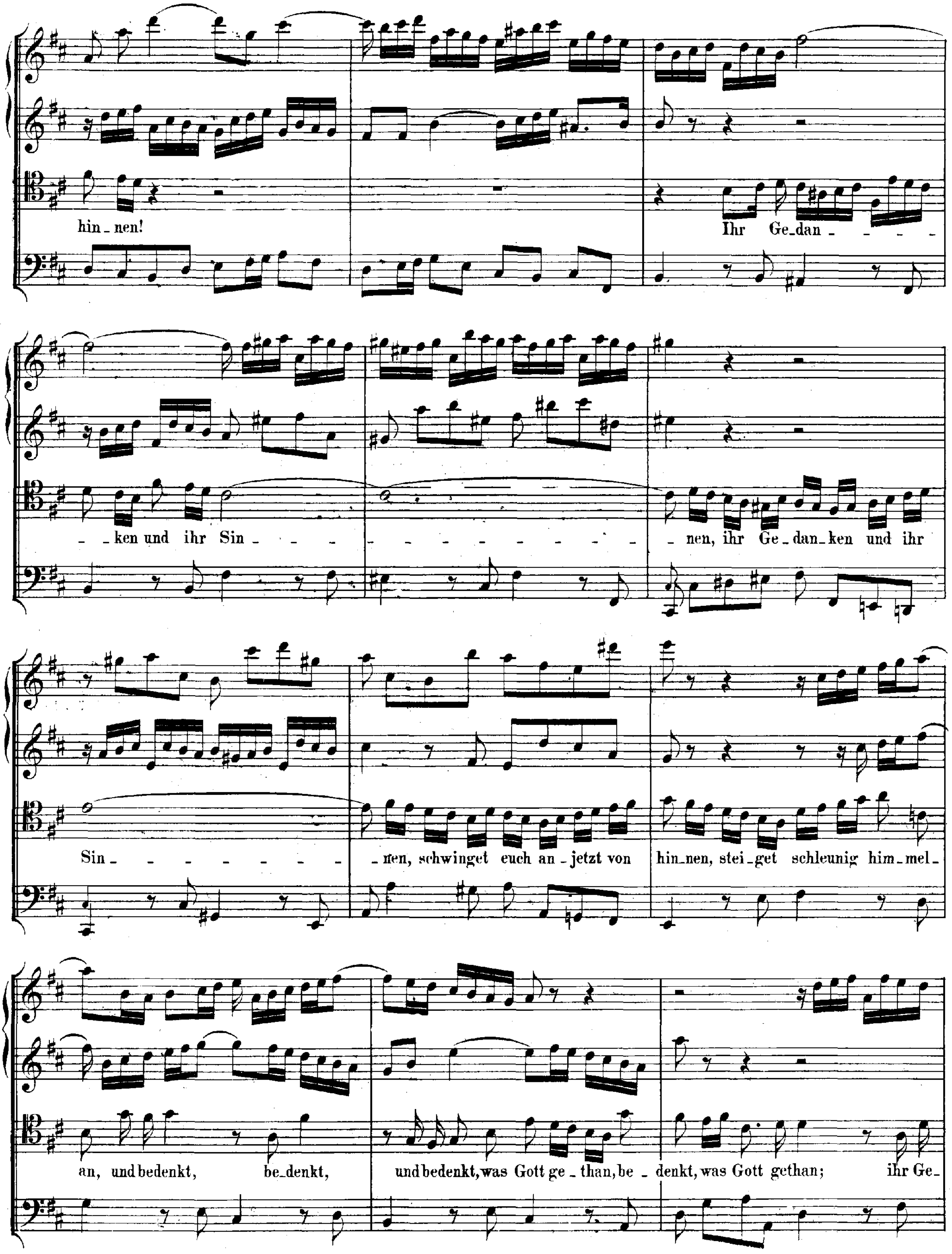


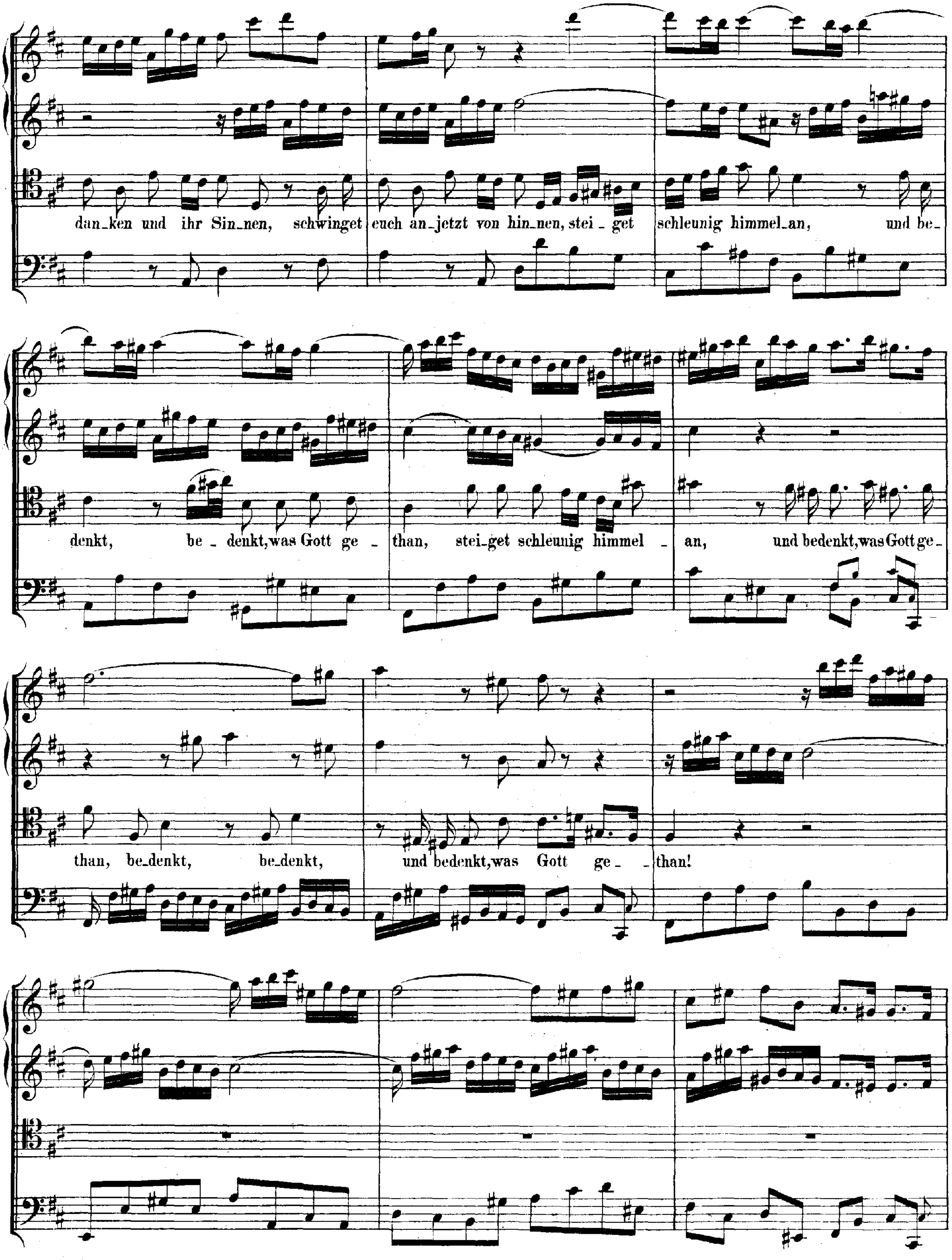


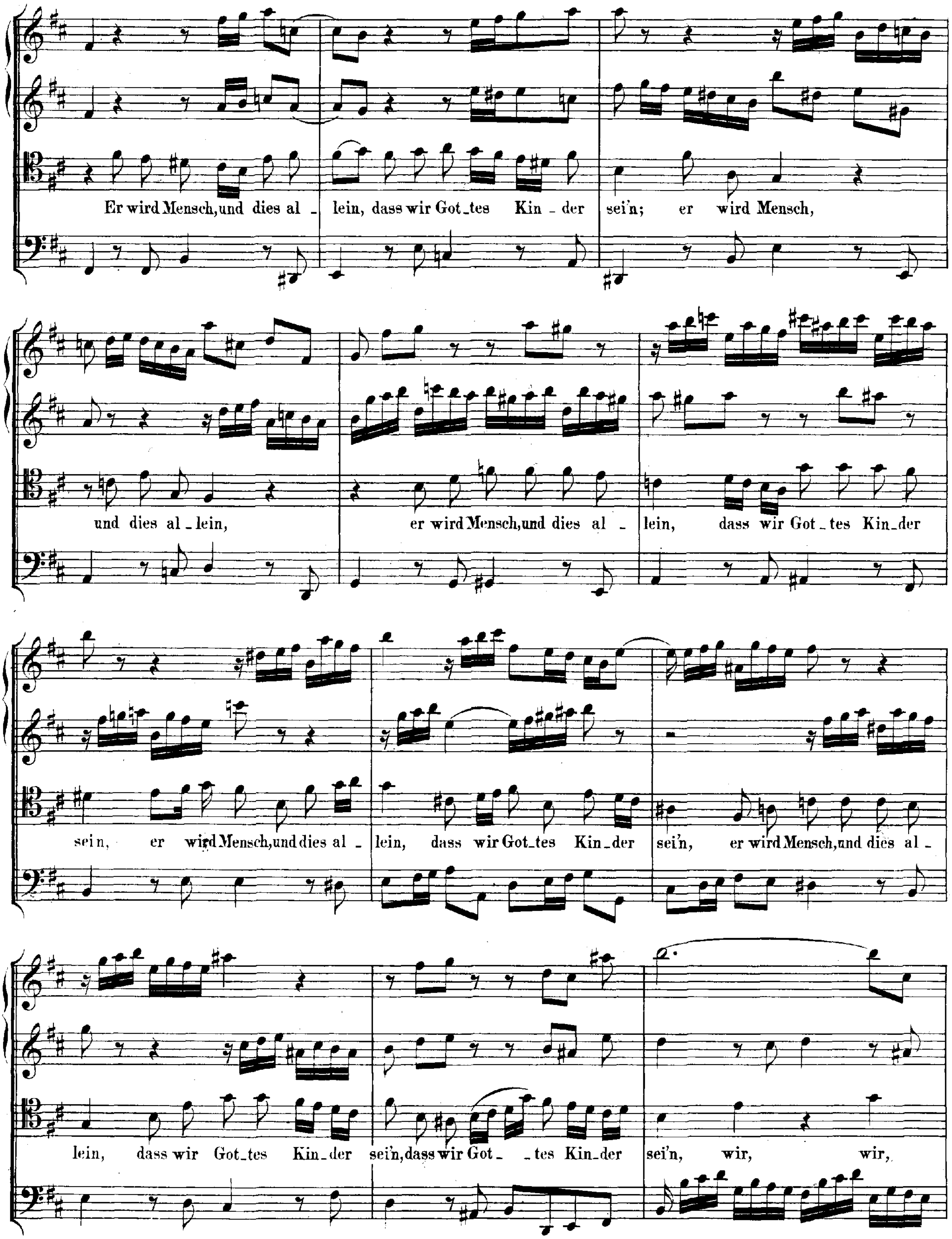

tr

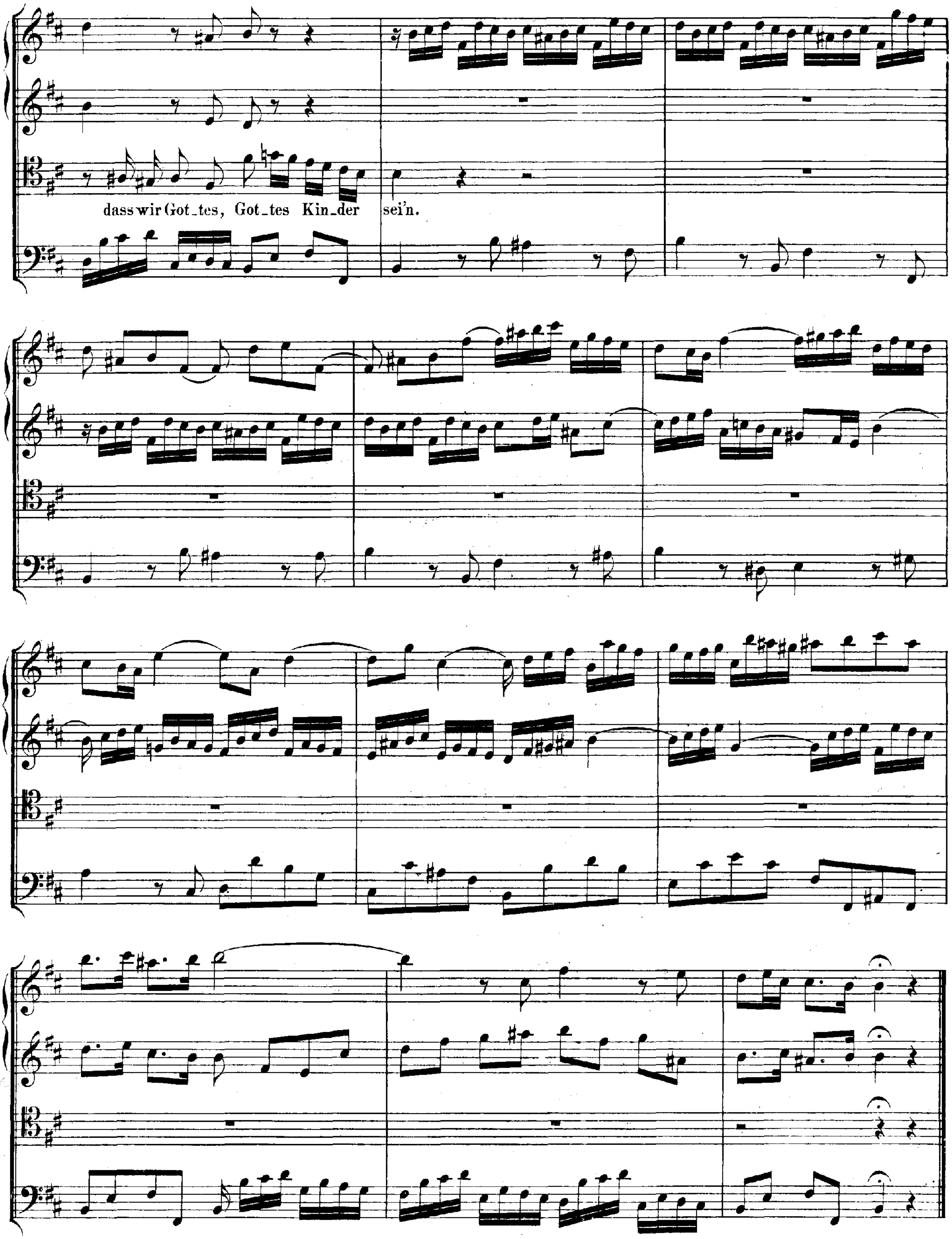
ARIE.

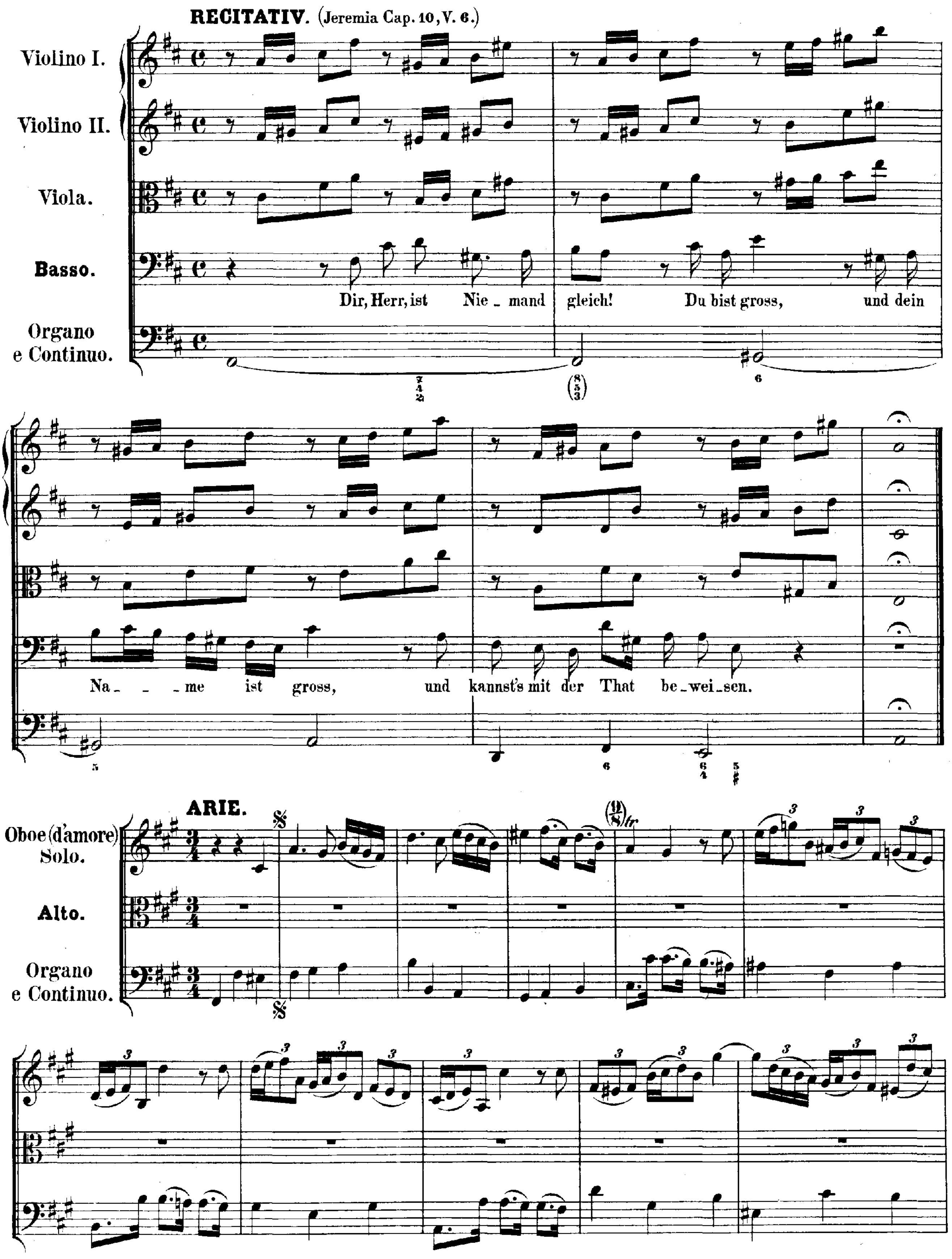

Flauto traverso I.
Flauto traverso II.
Tenore.
Organo e Continuo.
Fagotto piano sempre
Ihr Gedan_ken und ihr Sin_nen, schwinget euch an_jetzt von

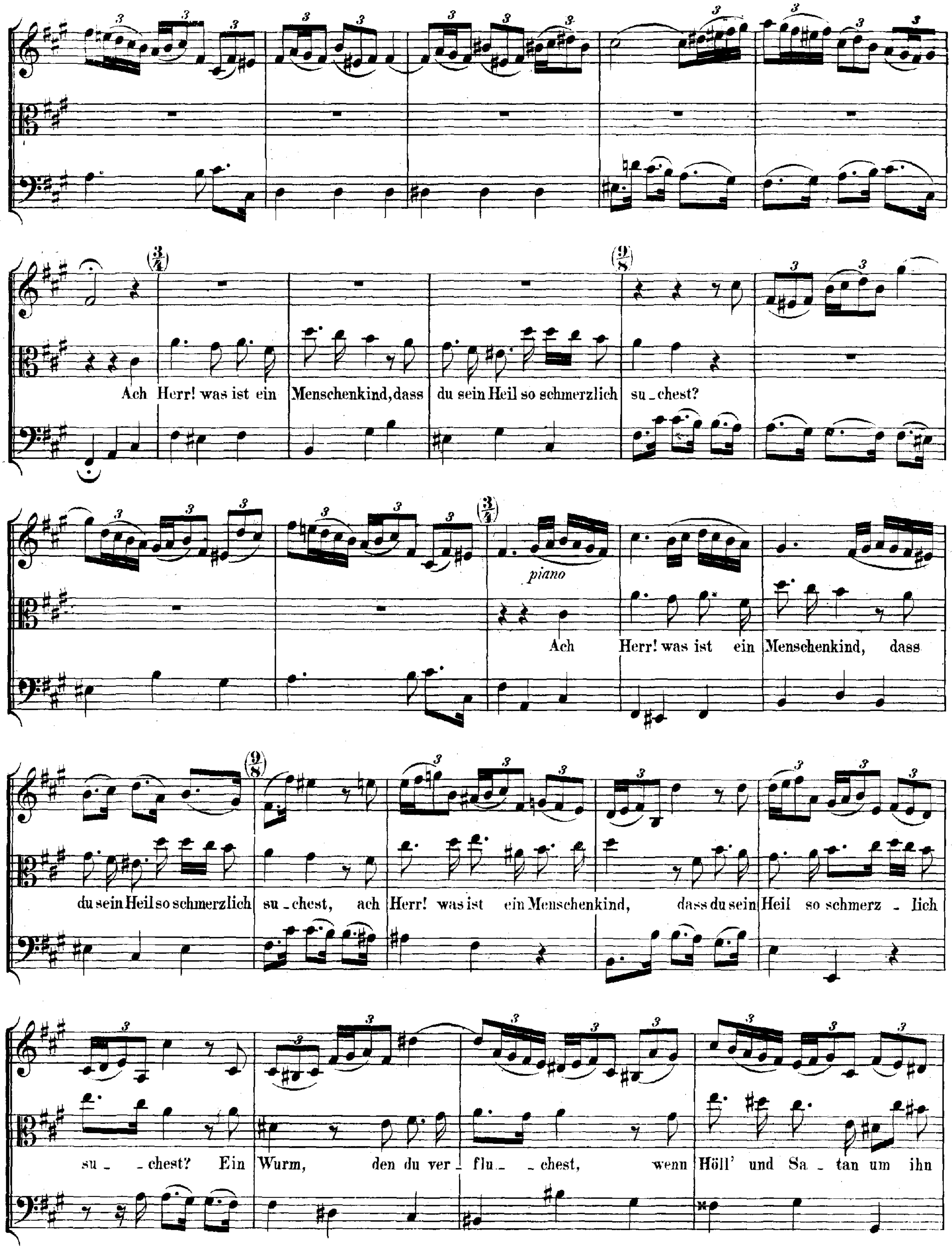

hin_nen!
Ihr Ge_dan_ _ _ _
_ _ken und ihr Sin_ _ _ _
_ nen, ihr Ge_dan_ken und ihr
Sin_ _ _ _ _ _ _ _
_nen, schwinget euch an_jetzt von
hin_nen, stei_get schleunig him_mel_
an, und bedenkt, be_denkt,
und bedenkt, was Gott ge_than, be_denkt, was Gott gethan;
ihr Ge_


dan_ken und ihr Sin_nen, schwinget euch an_jetzt von hin_nen, stei - get schleunig himmel_an, und be-
denkt, be - denkt, was Gott ge - than, stei_get schleunig himmel - an, und bedenkt, was Gott ge-
than, be_denkt, be_denkt, und bedenkt, was Gott ge - than!

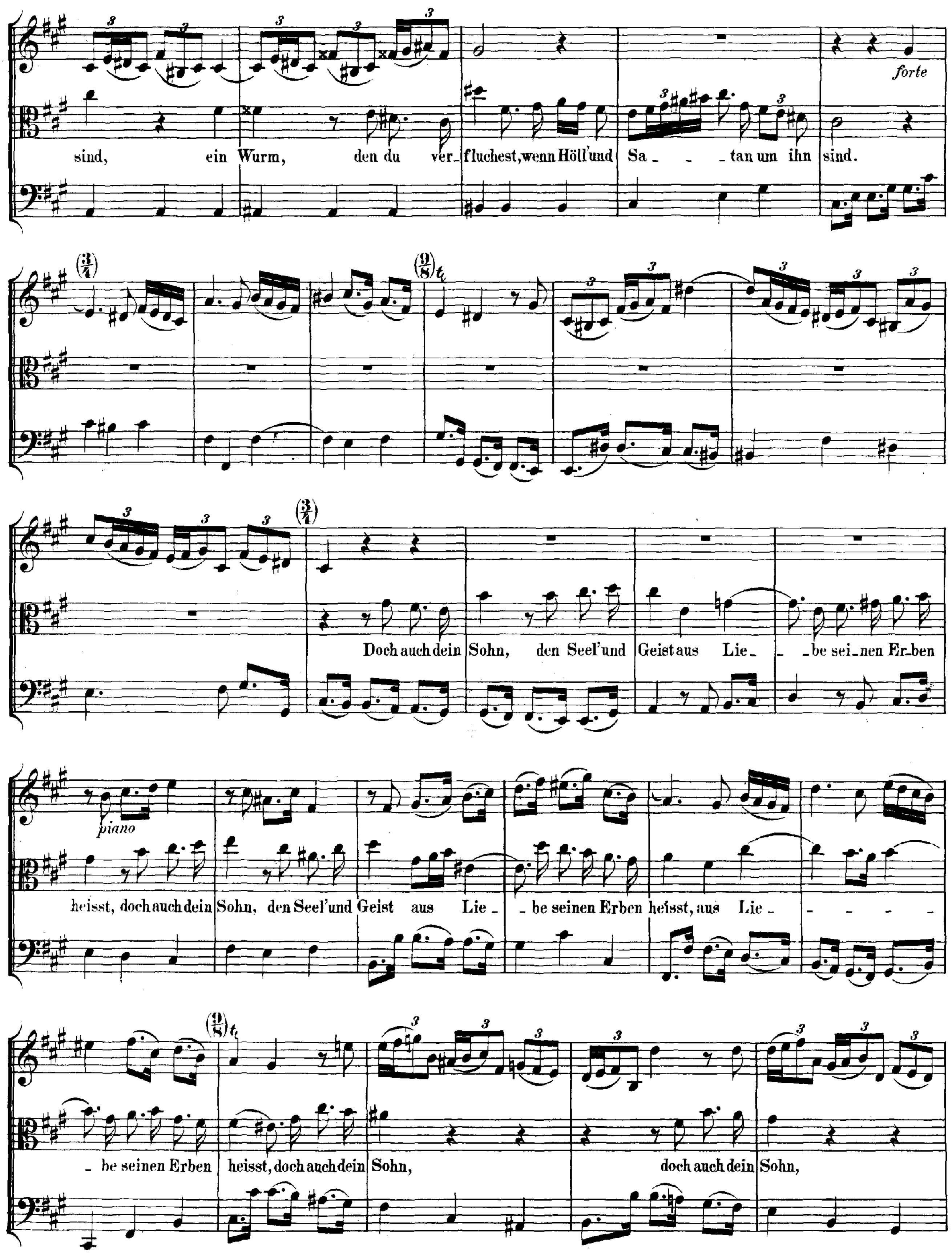

Er wird Mensch, und dies al_lein, dass wir Got_tes Kin_der sei'n; er wird Mensch,
und dies al_lein, er wird Mensch, und dies al_lein, dass wir Got_tes Kin_der
sei'n, er wird Mensch, und dies al_lein, dass wir Got_tes Kin_der sei'n, er wird Mensch, und dies al_
lein, dass wir Got_tes Kin_der sei'n, dass wir Got_ _tes Kin_der sei'n, wir, wir,

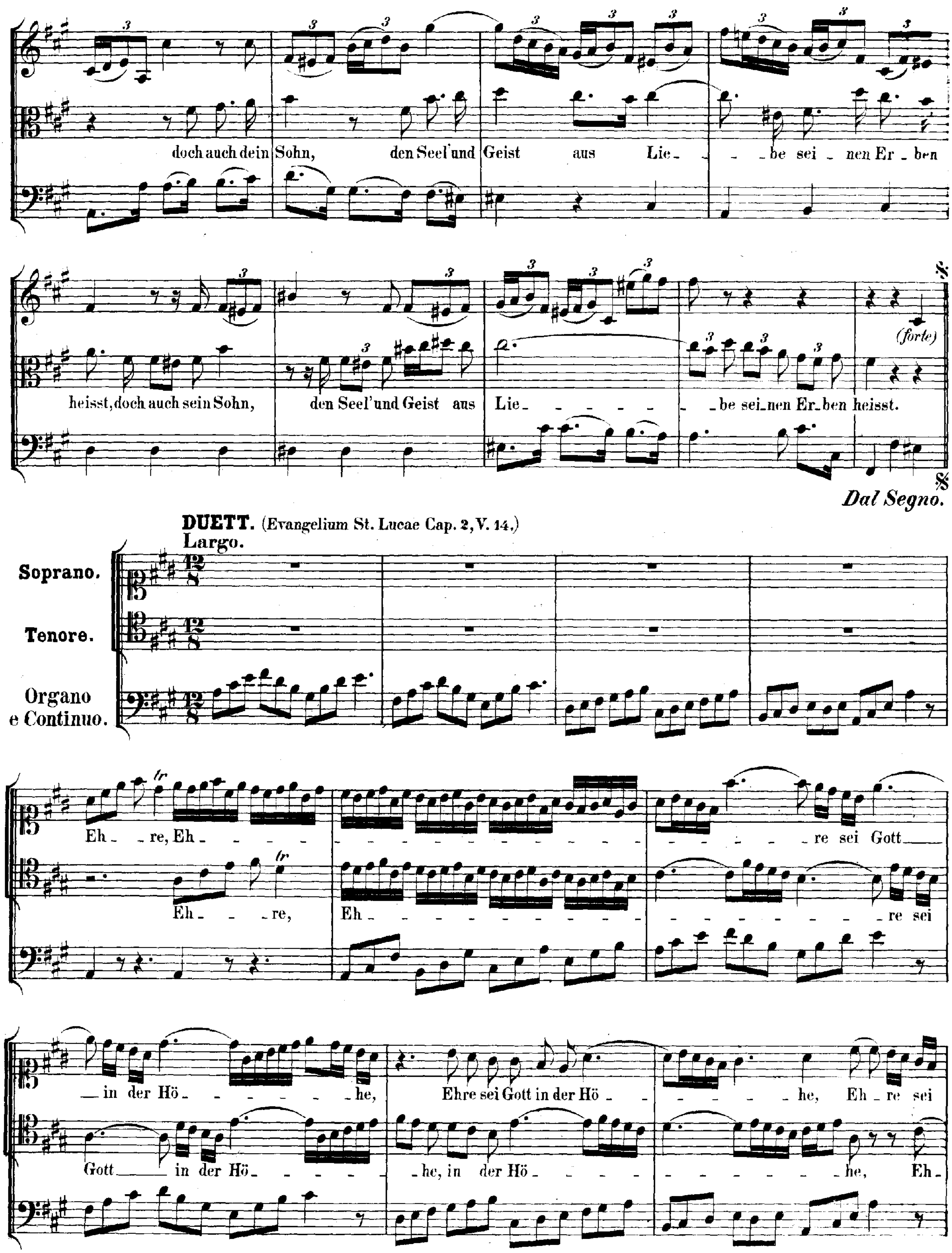

dass wir Got_tes, Got_tes Kin_der sei'n.

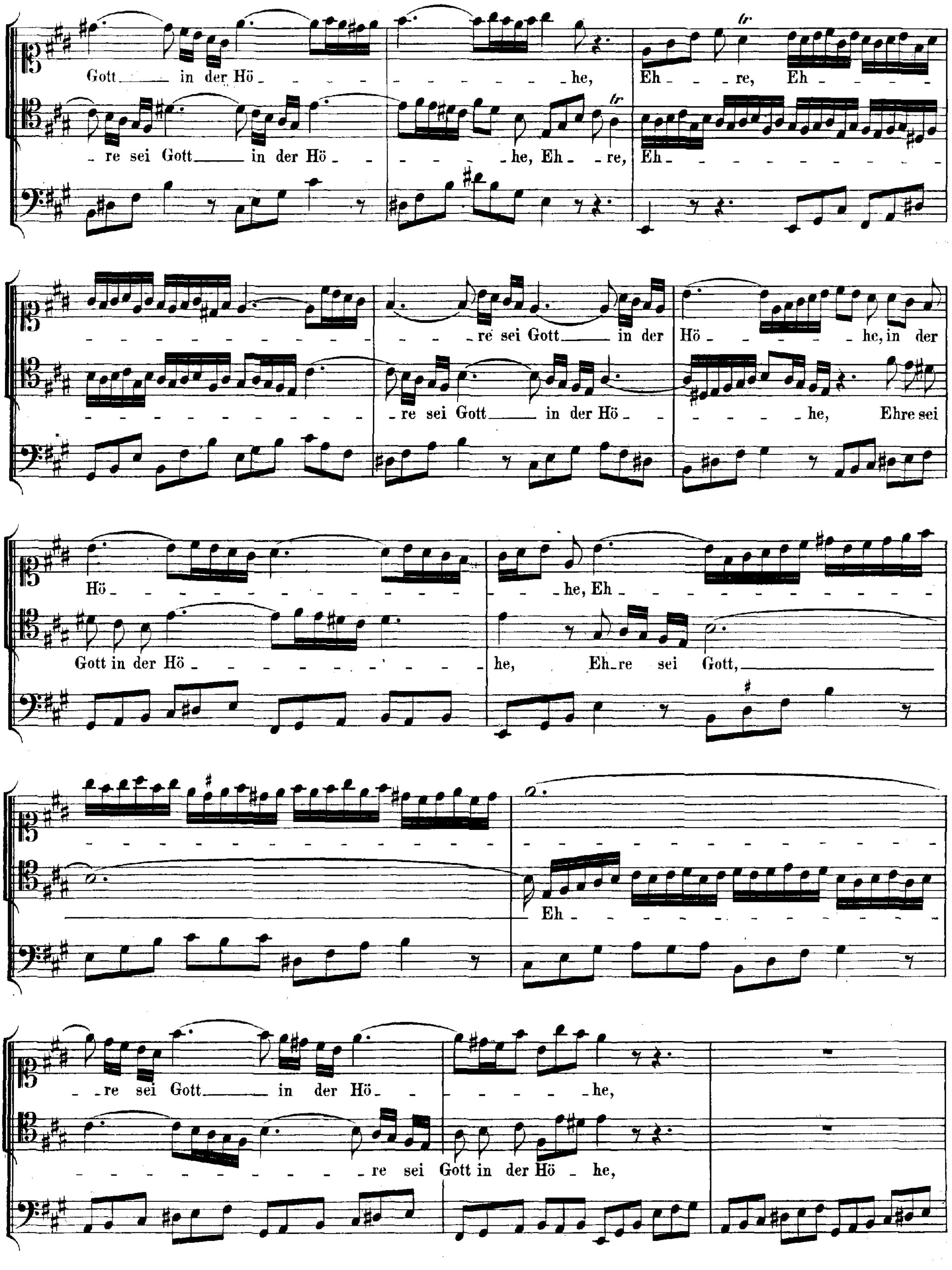

RECITATIV. (Jeremia Cap. 10, V. 6.)
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Organo e Continuo.
Dir, Herr, ist Nie_mand gleich! Du bist gross, und dein Na___me ist gross, und kannst's mit der That be_wei_sen.
ARIE.
Oboe (d'amore) Solo.
Alto.
Organo e Continuo.

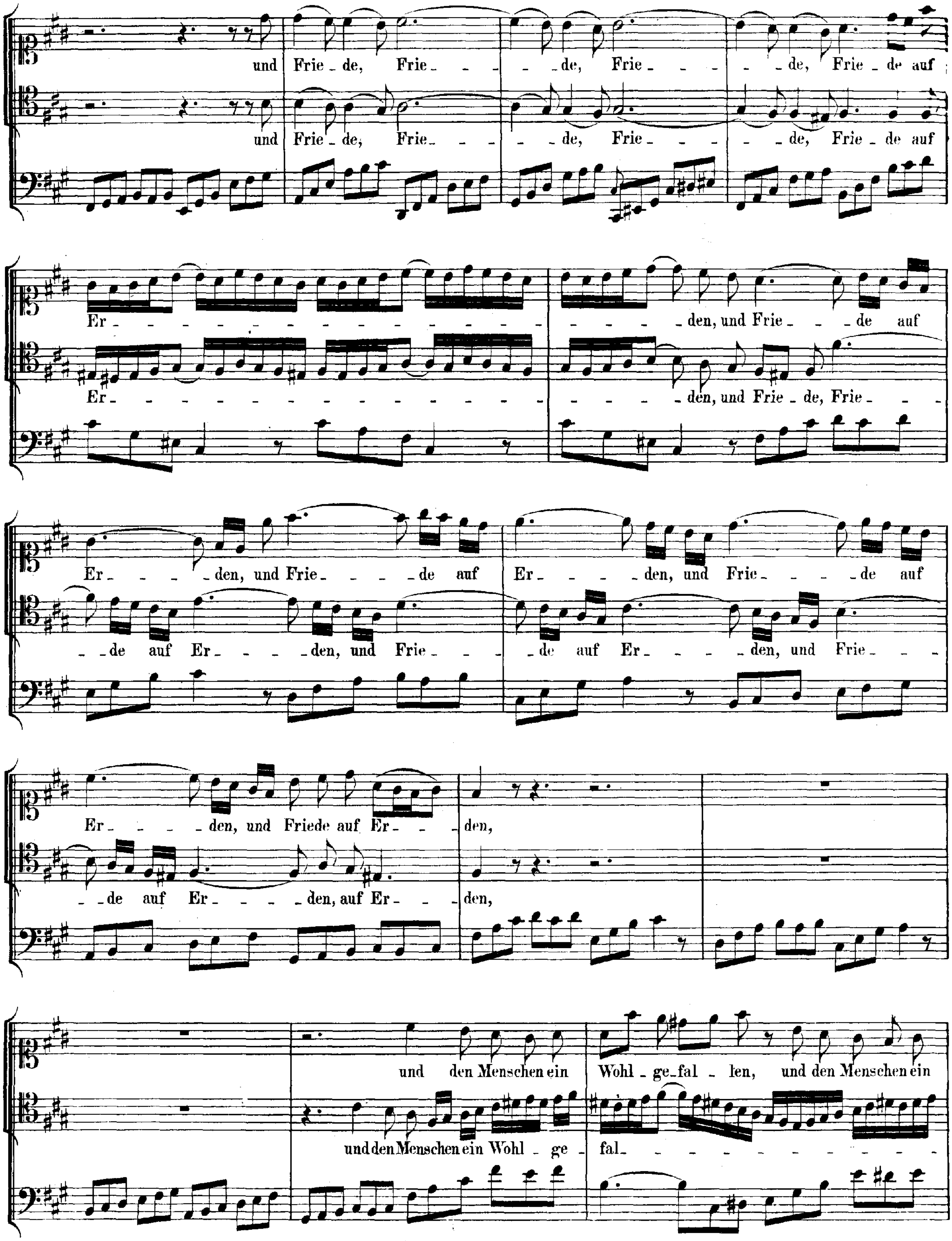


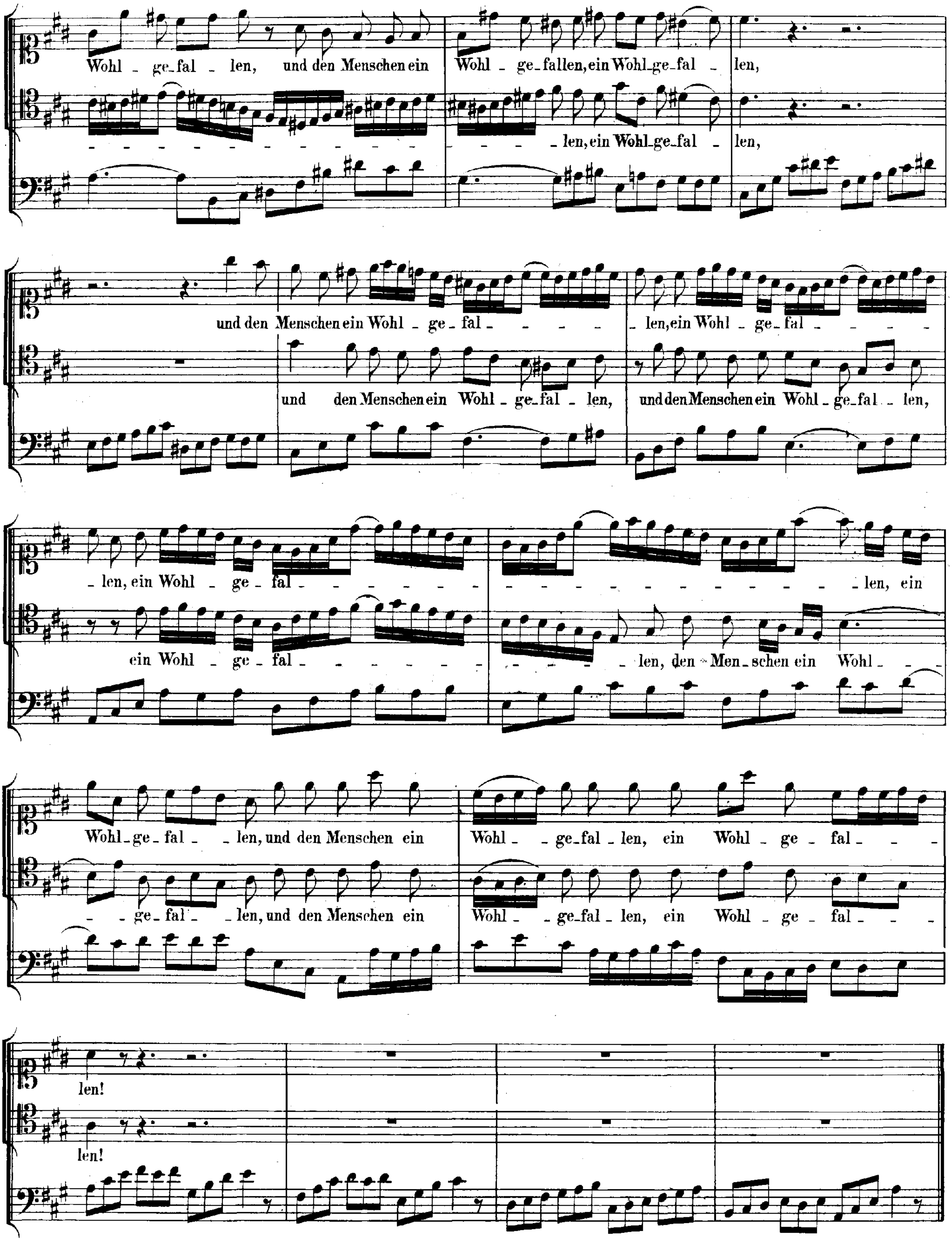
(3/4)
(9/8)
Ach Herr! was ist ein Menschenkind, dass du sein Heil so schmerzlich su_chest?
(3/4)
piano
Ach Herr! was ist ein Menschenkind, dass
(9/8)
du sein Heil so schmerzlich su_chest, ach Herr! was ist ein Menschenkind, dass du sein Heil so schmerz_lich
su_ _chest? Ein Wurm, den du ver_flu_ _chest, wenn Höll' und Sa_tan um ihn


forte
sind, ein Wurm, den du ver_fluchest, wenn Höll'und Sa_ _ _tan um ihn sind.
Doch auch dein Sohn, den Seel'und Geist aus Lie_ _be sei_nen Er_ben
piano
heisst, doch auch dein Sohn, den Seel'und Geist aus Lie_ _be seinen Erben heisst, aus Lie_ _ _ _ _
_be seinen Erben heisst, doch auch dein Sohn, doch auch dein Sohn,

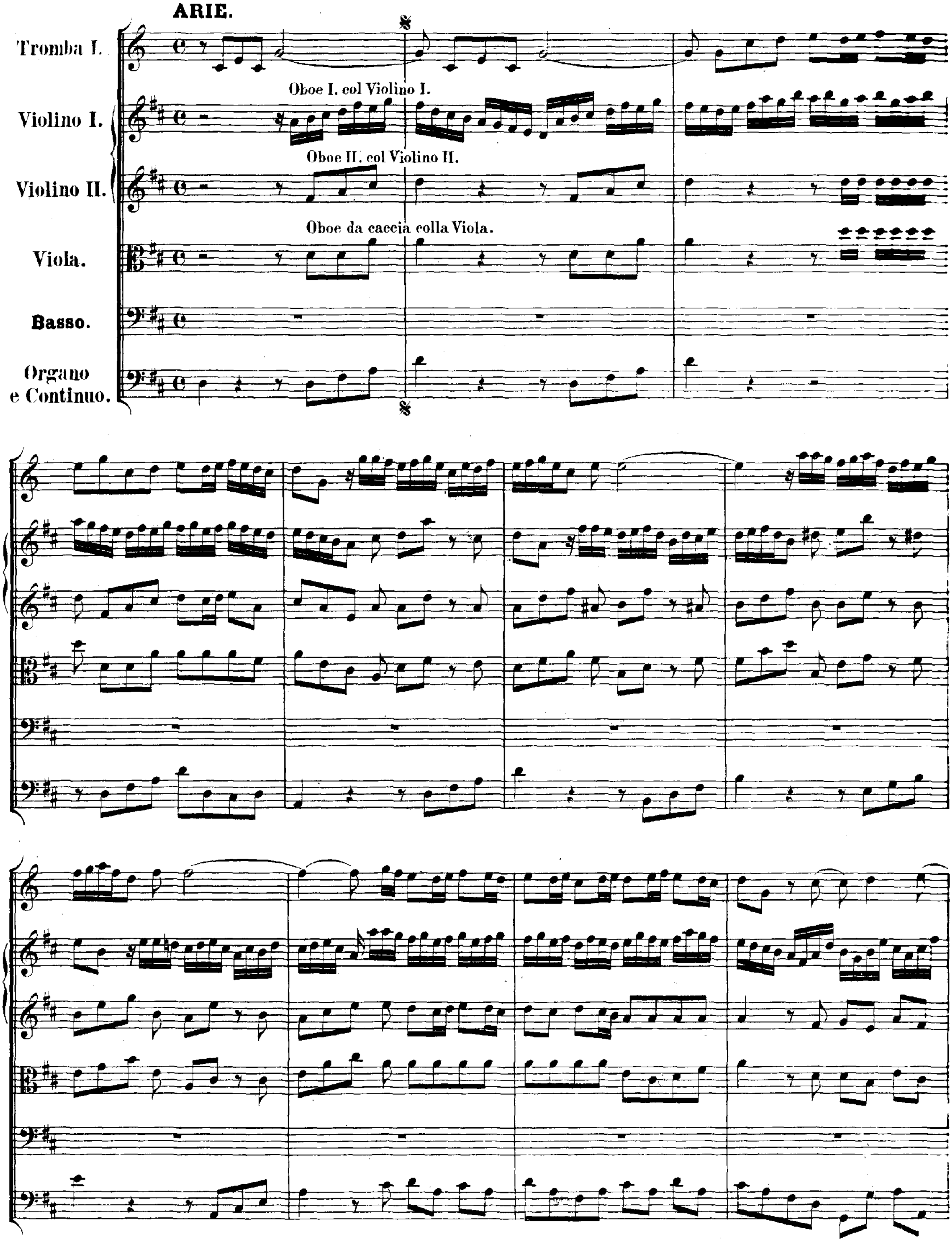

doch auch dein Sohn, den Seel'und Geist aus Lie_ _ _be sei_nen Er_ben
heisst, doch auch sein Sohn, den Seel'und Geist aus Lie_ _ _ _ _ _be sei_nen Er_ben heisst.
(forte)
Dal Segno.
DUETT. (Evangelium St. Lucae Cap. 2, V. 14.)
Largo.
Soprano.
Tenore.
Organo e Continuo.
Eh_ _re, Eh_ _ _ _ _ _ _ _ _re sei Gott
Eh_ _re, Eh_ _ _ _ _ _ _ _ _re sei
in der Hö_ _ _ _ _he, Ehre sei Gott in der Hö_ _ _ _ _he, Eh_re sei
Gott in der Hö_ _ _ _he, in der Hö_ _ _ _ _ _ _he, Eh_

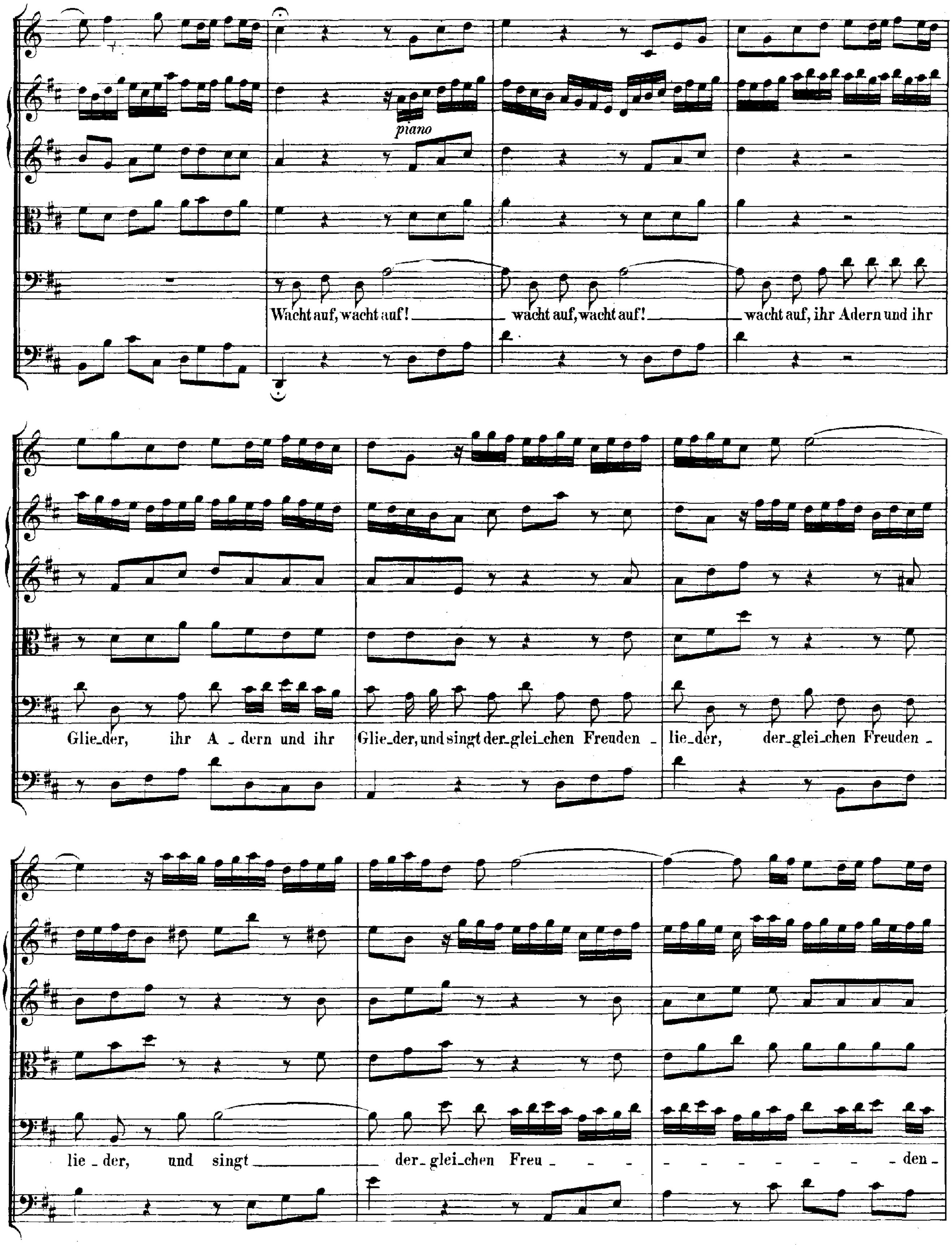

Gott in der Hö - - - - - - - - - - - - - he, Eh - re, Eh - - - - -
- re sei Gott in der Hö - - - - - he, Eh - re, Eh - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - - re sei Gott in der Hö - - - - - - he, in der
- - - - - - - - - - re sei Gott in der Hö - - - - - - he, Ehre sei
Hö - - - - - - - - - - - - - - he, Eh - - - - - - - - - - - - - -
Gott in der Hö - - - - - - - - - - - he, Eh - re sei Gott,
Eh - - - - - - - - - - - - - - - - -
- re sei Gott in der Hö - - - - - - he,
- - - - - - - - - - - re sei Gott in der Hö - he,

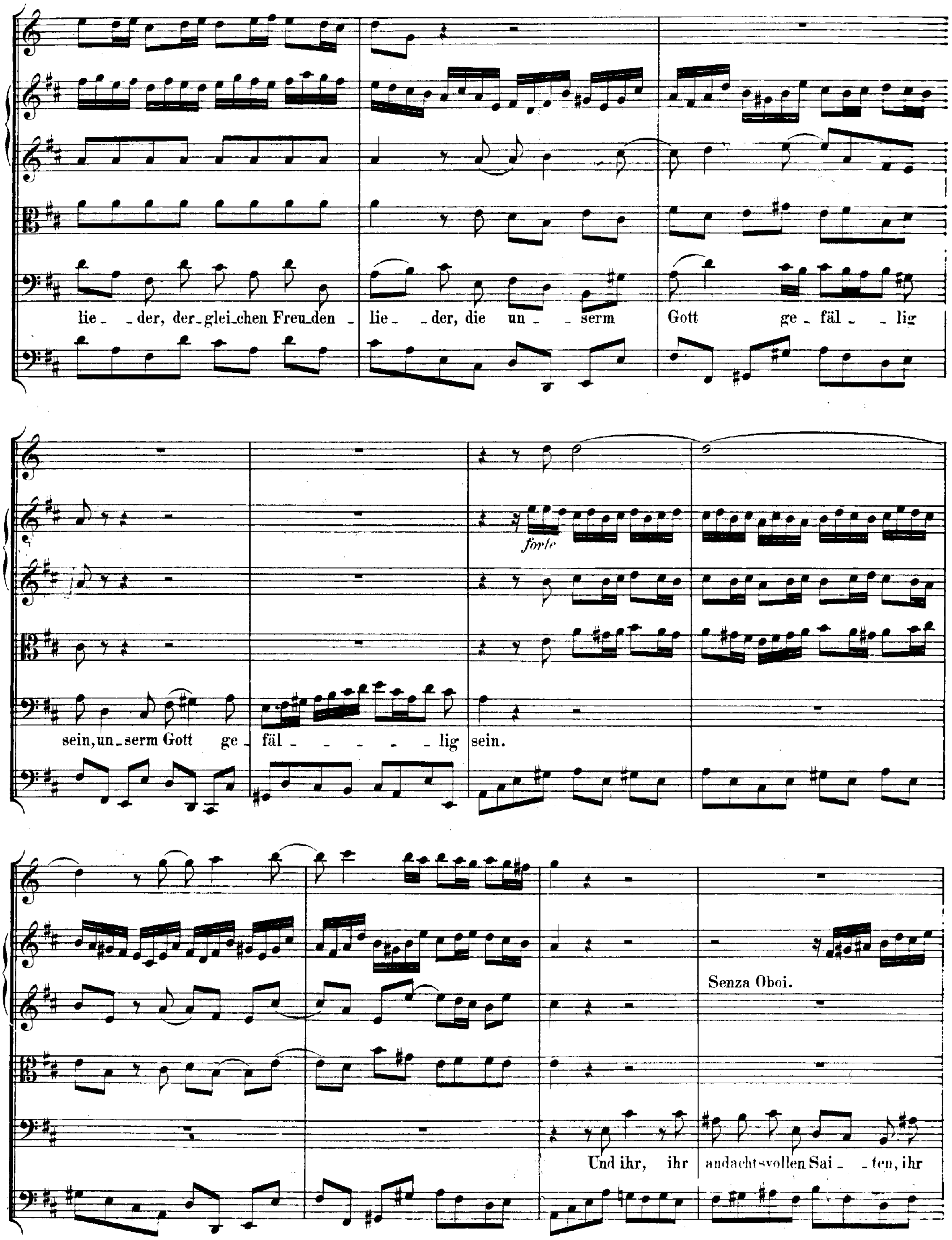

und Frie _ de, Frie _ _ _ _ de, Frie _ _ _ _ de, Frie _ de auf
und Frie _ de, Frie _ _ _ _ de, Frie _ _ _ _ de, Frie _ de auf
Er _ _ _ _ _ den, und Frie _ _ de auf
Er _ _ _ _ _ den, und Frie _ de, Frie _ _
Er _ _ _ den, und Frie _ _ _ de auf Er _ _ _ den, und Frie _ _ _ de auf
_ de auf Er _ _ _ den, und Frie _ _ _ de auf Er _ _ _ den, und Frie _ _
Er _ _ _ den, und Friede auf Er _ _ den,
_ de auf Er _ _ _ den, auf Er _ _ den,
und den Menschen ein Wohl _ ge _ fal _ len, und den Menschen ein
und den Menschen ein Wohl _ ge _ fal _ _ _

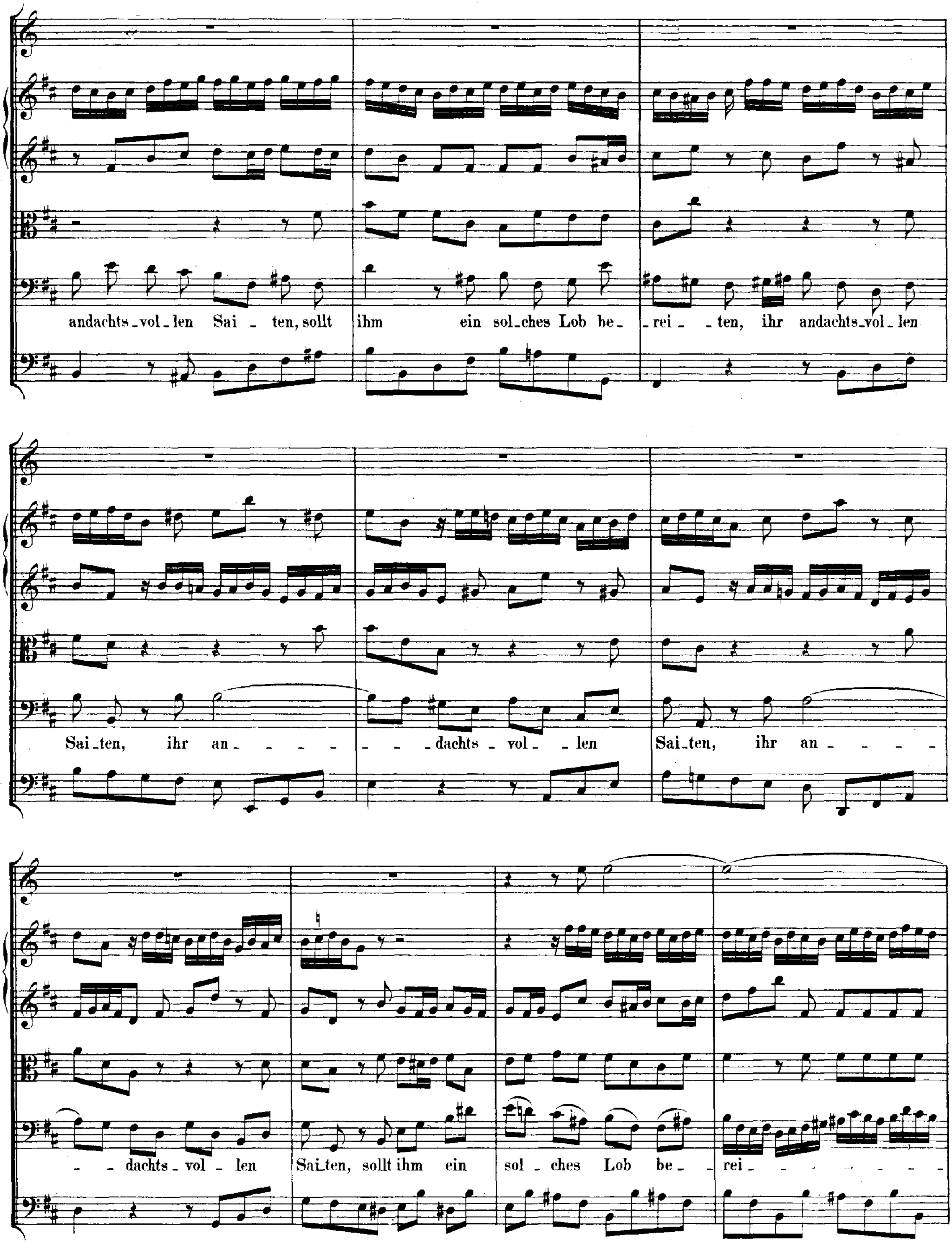

Wohl - ge-fal - len, und den Menschen ein
Wohl - ge-fallen, ein Wohl-ge-fal - len,
- len, ein Wohl-ge-fal - len,
und den Menschen ein Wohl - ge - fal - - - -
- len, ein Wohl - ge - fal - - - -
und den Menschen ein Wohl - ge-fal - len,
und den Menschen ein Wohl - ge-fal - len,
- len, ein Wohl - ge - fal - - - - - - - - - - len, ein
ein Wohl - ge - fal - - - - - - - - len, den Men-schen ein Wohl - - -
Wohl-ge-fal - len, und den Menschen ein Wohl - ge-fal - len, ein Wohl - ge - fal - - -
- ge-fal - len, und den Menschen ein Wohl - ge-fal - len, ein Wohl - ge - fal - - -
len!
len!

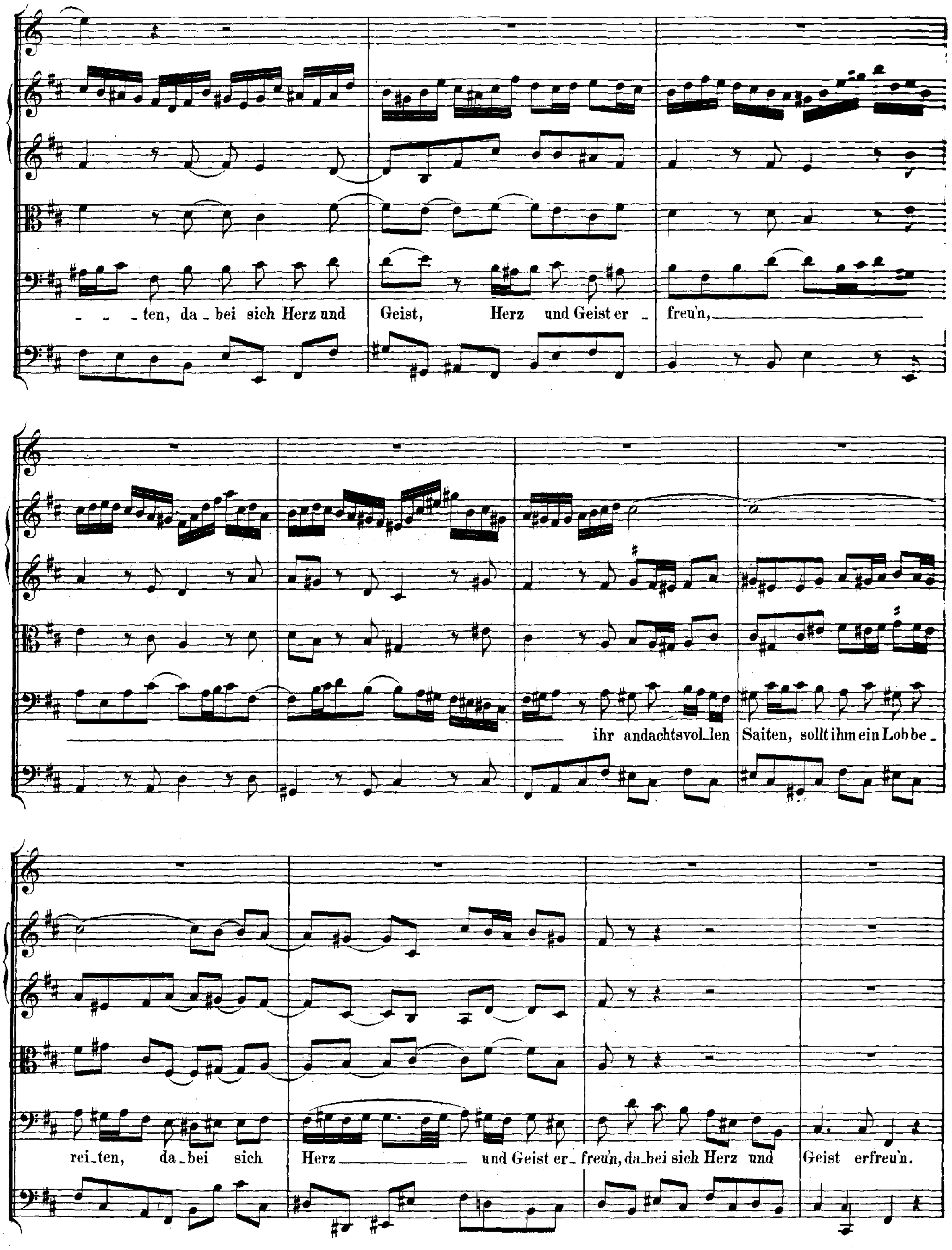
ARIE.

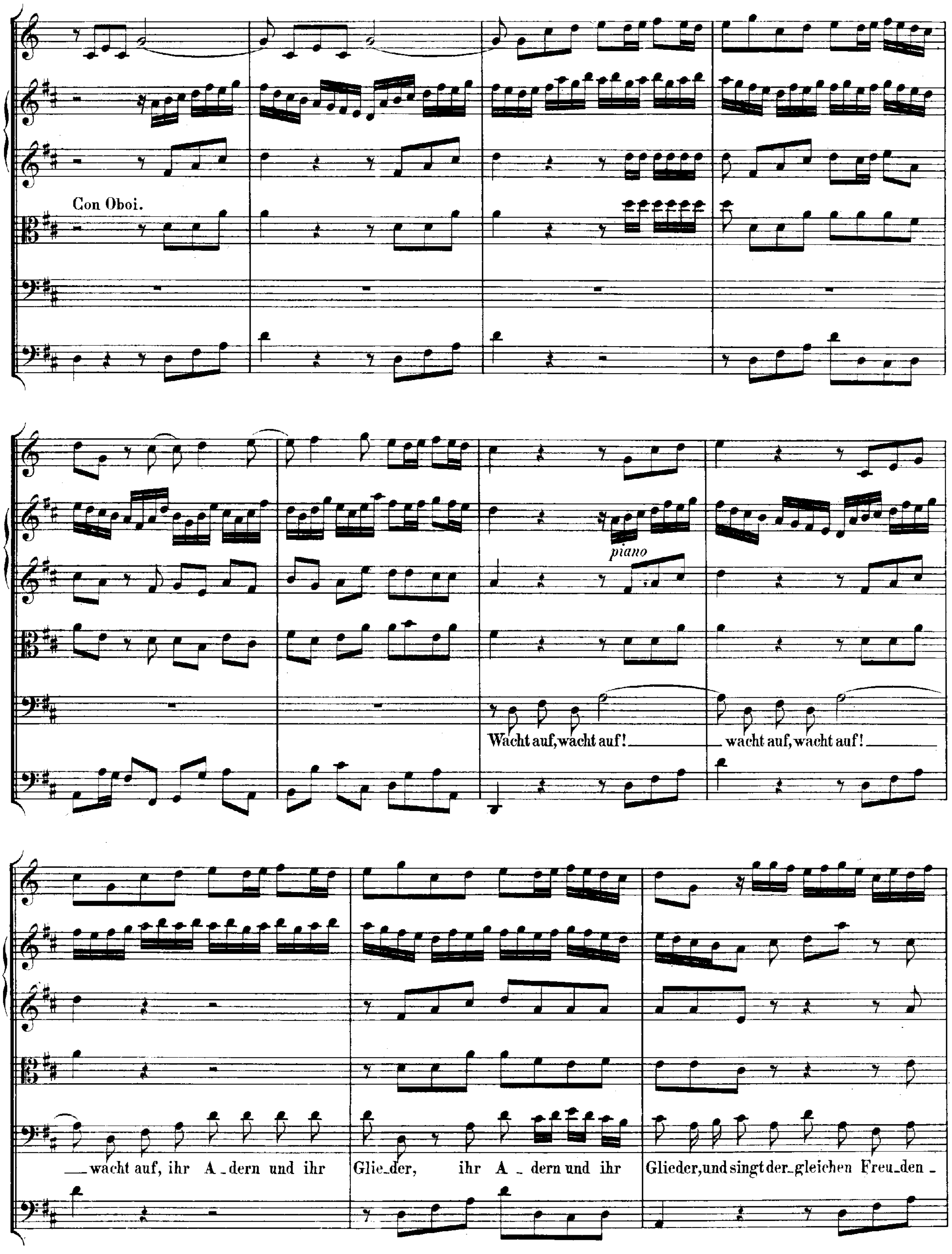

Tromba I.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
Organo e Continuo.
Oboe I. col Violino I.
Oboe II. col Violino II.
Oboe da caccia colla Viola.

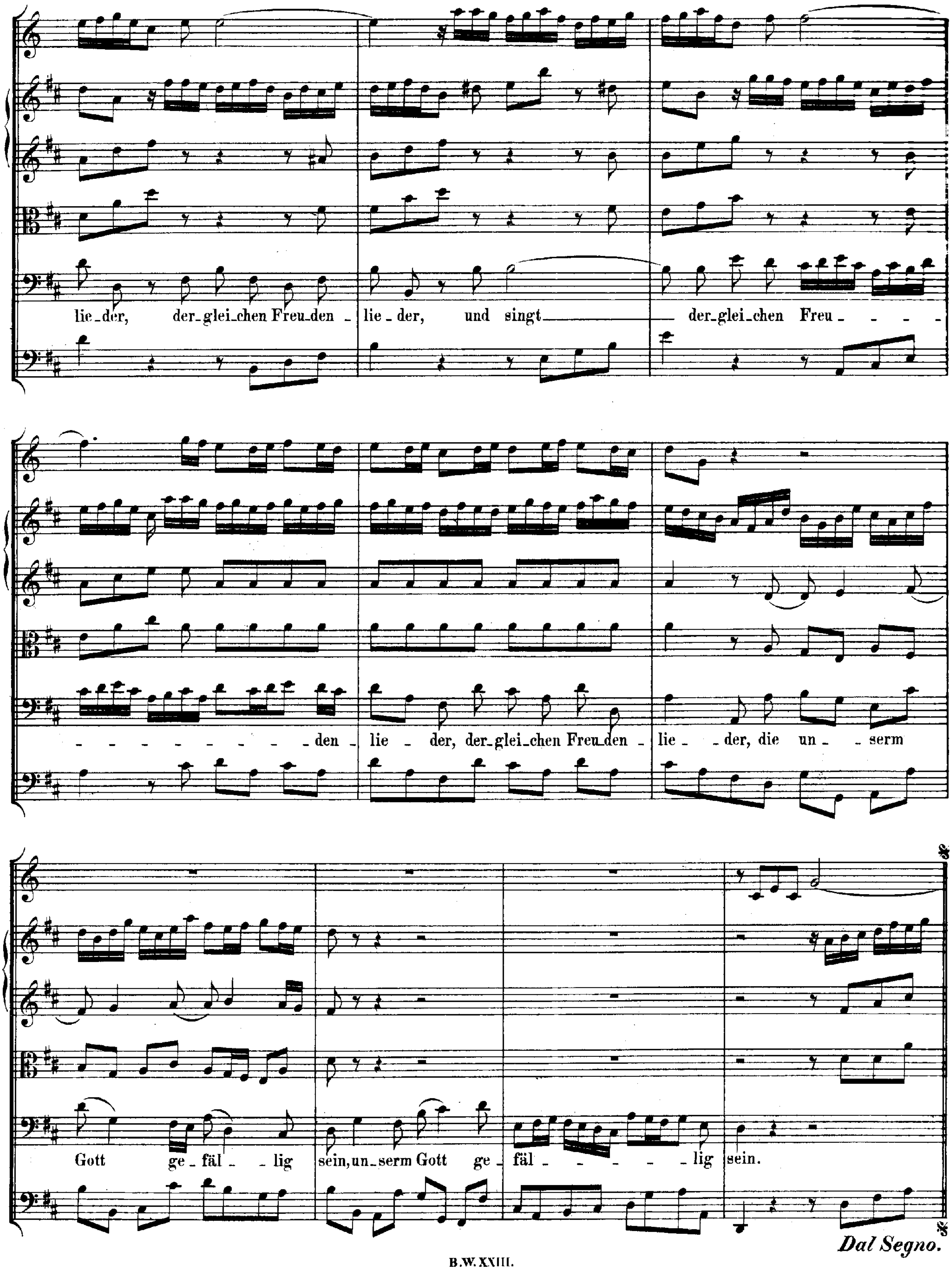
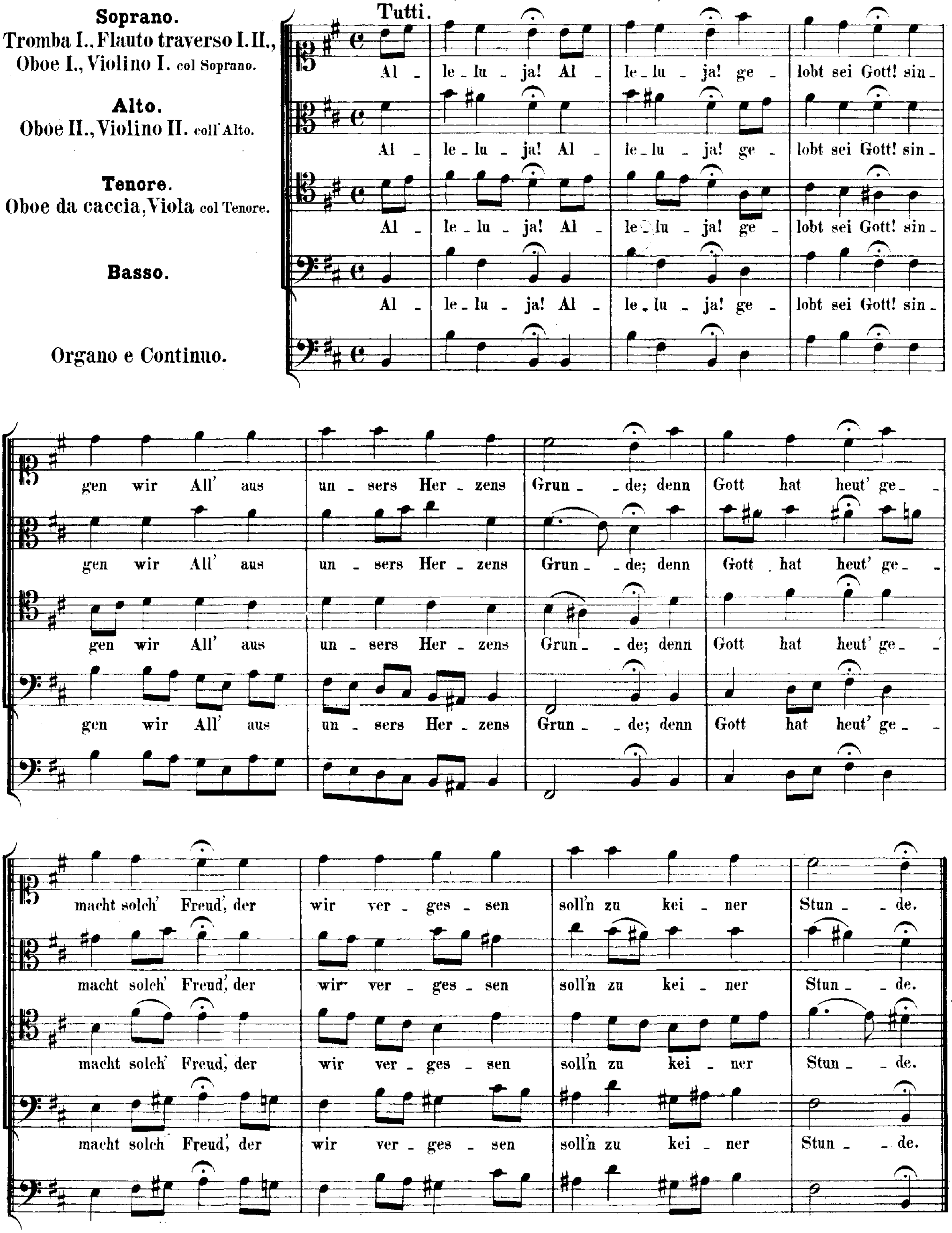

piano
Wacht auf, wacht auf! — wacht auf, wacht auf! — wacht auf, ihr Adern und ihr
Glie_der, ihr A_dern und ihr Glie_der, und singt der_glei_chen Freuden _ lie_der, der_glei_chen Freuden _
lie_der, und singt der_glei_chen Freu _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ den _


lie_ _der, der_glei_chen Freu_den _ lie_ _der, die un_ _serm Gott ge_fäl_ _lig
forte
sein, un_serm Gott ge_fäl_ _ _ _ _ lig sein.
Senza Oboi.
Und ihr, ihr andachtsvollen Sai_ _ten, ihr


andachts_vol_len Sai _ ten, sollt ihm ein sol_ches Lob be_ _rei _ _ten, ihr andachts_vol_len
Sai_ten, ihr an_ _ _ _ _ _ _dachts _ vol_ _len Sai_ten, ihr an_ _ _ _
_ _dachts _ vol _ len Sai_ten, sollt ihm ein sol _ ches Lob be_ _rei_ _ _ _ _ _ _


- - - ten, da - bei sich Herz und Geist, Herz und Geist er - freu'n,
ihr andachtsvol - len Saiten, sollt ihm ein Lob be -
rei - ten, da - bei sich Herz und Geist er - freu'n, da - bei sich Herz und Geist erfreu'n.


Con Oboi.
piano
Wacht auf, wacht auf! wacht auf, wacht auf!
wacht auf, ihr A-dern und ihr Glie-der, ihr A-dern und ihr Glieder, und singt der gleichen Freu-den


lie_der, der_glei_chen Freu_den _ lie_der, und singt der_glei_chen Freu
den lie der, der_glei_chen Freu_den lie _ der, die un_ serm
Gott ge _ fäl _ lig sein, un_serm Gott ge _ fäl _ lig sein.
Dal Segno.

CHORAL. (Melodie: „Wir Christenleut.“)